**ALGIRDAS-JULIAN GREIMAS**

# De la imperfección

**Presentación, traducción y notas de Raúl Dorra**

BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA





FONDO DE CULTURA ECONÓMICA
MÉXICO

Primera edición en francés, 1987
Primera edición en español, 1990
Primera reimpresión, 1997



Título original:
*De l'imperfection*
© 1987, Pierre Fanlac Éditeur, Périgueux, Francia
ISBN 2-86577-113-X

D. R. © 1990, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
D. R. © 1990, Fondo de Cultura Económica, S. A. de C. V.
D. R. © 1997, Fondo de Cultura Económica
Carretera Picacho-Ajusco 227; 14200 México, D. F.

ISBN 968-16-3456-X

Impreso en México

## Perspectiva de la semiótica

**No falta quien dice que, de Sartre hacia acá, el pensamiento francés ha sufrido una progresiva disminución de grandes nombres. Entendemos que el gran nombre es, más que el del pensador audaz, el del enérgico promotor de una iniciativa del espíritu, destinada a imprimir en la cultura la huella de su estilo. De ésos en Francia quedan ahora pocos, al parecer, pues estos últimos años la muerte los ha ido retirando de la escena sin que otros ocuparan su lugar. Tal afirmación se ofrece como una evidencia, y sin embargo sigue siendo preferible optar por la prudencia y aun por la desconfianza acerca de nuestro propio juicio: tal vez los grandes nombres estén de nuevo ahí, todavía tapados por el velo de las modas, tal vez este intervalo no sea sino la necesaria preparación de futuras iniciativas con las que el pensamiento francés recobrará la contagiosa, decidida vivacidad a que nos tenía acostumbrados.**

**Como quiera que sea, si elaboramos una lista de los grandes nombres franceses con que contamos hoy por hoy, esa lista, larga o corta, no podría prescindir del de Algirdas-Julien Greimas, el animador de una aventura del saber que ha contribuido a que la reflexión**

contemporánea en el ámbito de las ciencias sociales, centrada en la secreta vastedad del lenguaje, alcance formulaciones definitivas. Pero vamos despacio, pues si esta afirmación resulta fácil de enunciar desde un país latinoamericano, no es sin embargo seguro que en la propia Francia ocurra lo mismo. Para alimentar esta duda, basta observar el estrecho, siempre retaceado y, en suma, siempre marginal espacio que la universidad francesa ha tolerado para sus investigaciones; basta saber que el célebre seminario de los miércoles al que durante tantos años concurrieron ávidos estudiantes y ávidos investigadores llegados de todo el mundo debió sesionar en un salón prestado por otra institución —la Facultad de Teología Protestante— y que su cotidiano lugar de trabajo —nunca del todo propio— siempre fue un minúsculo habitáculo del Barrio Latino donde la práctica es discutir de pie, pues los escasos asientos están colmados de libros, a falta de libreros suficientes. Pero el espíritu, como sabemos, ama la paradoja: para desarrollar una teoría de tan *ostináto rigore* tal vez Greimas necesitó de este desacomodo material e institucional, de este aire del desorden, pues siempre fue un contestatario y, más allá de sus desvelos racionalistas, un temperamento bohemio. Es esa libertad rebelde de su espíritu, su indisciplinada disciplina, lo que explica acaso que allí, en esa especie de íntima inseguridad que le proporcionaba un oscuro cubículo de la *rue* Monsieur le Prince, el Maestro se haya instalado para librar y ganar una de las largas, decisivas batallas en esta avanzada del pensamiento moderno que Antonio Machado solía describir como "la epopeya de la racionalidad".

Desde luego, esta batalla tiene lejanos antecedentes,



pero para nosotros, creo, comenzó a hacerse evidente hacia la segunda mitad de la década de los sesenta, cuando la publicación de la *Sémantique structurale* nos reveló que una inteligencia, al mismo tiempo recia y delicada, se había puesto en marcha para darle al aún discutido método estructuralista un alcance que entonces no estábamos en condiciones de imaginar. A esa publicación siguieron otras que, firmadas o no por Greimas, fueron desarrollando ese primero sólido y después complejo edificio que es la teoría semiótica greimasiana.

De acuerdo con esta teoría, el objeto específico de la semiótica no es ya —como postulara De Saussure en su proyecto semiológico— "la vida de los signos en el seno de la vida social", sino aquel factor fundante de todo proceso de comunicación: el sentido, lo cual no es ciertamente una refutación sino una precisión de la iniciativa del maestro ginebrino. Una precisión fecunda y a la vez vertiginosa. Porque si el objeto de la semiótica es el sentido, ello equivale a decir que esta ciencia nos instala en el origen mismo de la inteligencia formadora de ese universo de señales y reconocimientos que es para nosotros el mundo. Se trata, pues, de una ciencia que reúne el orden de una racionalidad secular y la súbita intemperie del origen. ¿Cómo hablar sensatamente del sentido, cómo volver sobre el momento de su formación si para ello necesitamos a la vez situarnos en un discurso que es la última fase del sentido ya formado? ¿Dónde ponernos en el momento en que hablamos? Pero toda gran empresa de la racionalidad conlleva este movimiento pendular sobre el vacío insensato, esta atracción de lo irracional. "Quien usa demasiado la razón se hace sospechoso de estar atentando

contra ella", nos informa un aforismo de Franz Kafka. Proponerse describir la formación del sentido —es decir, la gradual emergencia de la capacidad de inteligir, ordenar y comunicar— es, no hace falta decirlo, pretender describir la formación de la cultura o, si se quiere, el proceso del espíritu a partir de la informidad originaria. Para ello es necesario ser Dios o ser estructuralista. Me explico: para ello es necesario disponer de una mirada trascendente, totalizante, emplazada al mismo tiempo en el origen, en la duración y en el fin de este espectáculo de todos modos in-finito, o renunciar a la búsqueda de ese punto de vista así privilegiado para, desde una descentrada inmanencia, registrar (más bien constituir) las reglas constructivas de una cosmología de signos o de un juego sin finalidad cuyas operaciones son, al mismo tiempo, la explicación, el sostén y el resultado de otras operaciones.

La teoría greimasiana no es, desde luego, la única teoría semiótica de que disponemos, ni, quizá, la más original. Pero sin duda es la más coherente y comprensivamente desarrollada, la que ha construido un sistema más completo y ha fundado una escuela más vasta y más sólida. Como prueba de las dos primeras afirmaciones que acabamos de hacer podría ofrecerse el primer tomo del *Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, elaborado por Greimas y Courtés, y como prueba de la tercera los dos tomos en los que Parret y Ruprecht, en 1985, recogieron los trabajos de homenaje a Algirdas-Julien Greimas bajo el título general de *Exigencias y perspectivas de la semiótica*. Esos dos tomos, que reúnen trabajos llegados tanto de Hungría como de Canadá, de Brasil tanto como de Italia, de Dinamarca tanto como de la Unión Soviética, de Alemania tanto como de Estados Unidos, Perú o Rumania, dan una idea bastante precisa de la amplitud de la escuela greimasiana.



Esquematizando groseramente, diríamos que, en lo que tiene de fundamental, la teoría se aplica a describir el itinerario del sentido como quien construye una epopeya sinfónica, pues el sentido se deja describir sólo como la incesante expansión de una estructura narrativa de base. Desde el nivel profundo (donde las confrontaciones primarias responderían a las leyes del célebre "cuadrado semiótico", hoy un poco envejecido y quizá menospreciado) hasta el nivel de las manifestaciones discursivas, pasando por la formación de las estructuras semionarrativas del nivel superficial —estructuras cuya descripción constituye acaso el capítulo más decisivo de toda la teoría— el relato no puede detenerse y aún más: no puede dejar de enriquecerse. Esta rigurosa narración de una narración interminable es el resultado de los esfuerzos de Greimas y de su escuela, pero sobre todo de la coherencia de un metalenguaje elaborado sin pausa y sin resquicio, y de la construcción y aplicación de un método de tal modo exigente que pronto convirtió a la teoría en una enérgica ortodoxia.

Es cierto que muchos entusiastas de la obra greimasiana defendieron a toda costa la ortodoxia y aun la convirtieron en una dogmática alimentando esa "leyenda negra" que no ha dejado de perturbar el acercamiento a la teoría. No obstante, la teoría mantuvo —e incluso desarrolló— la intuición de que el saber es interrogación antes que respuesta, continuo comercio con la inseguridad. Vistos a la distancia, estos excesos fueron perdiéndose —al menos dejaron de tener sentido— en el despliegue de la propia disciplina que avanzaba sobre

varios frentes. Los trabajos recopilados por Parret y Ruprecht para el homenaje a Greimas mostraron que, hacia 1985, la escuela greimasiana se había extendido ya demasiado como para que la coherencia original se mantuviera sin mengua de su fortaleza. La disciplina "pura y dura" que muchos quisieron ver en la semiótica se transformaba en un espacio plural habitado por iniciativas diversas y de diverso desarrollo. La consecuencia de esta nueva situación —que también fue vista como una crisis— quedó reflejada en el segundo tomo del *Diccionario* —editado en 1986— en el que conviven orientaciones y tendencias no siempre bien avenidas entre sí. En realidad, este segundo tomo —tan diferente de esa obra de relojería que fue el primero— deja la impresión de un ritmo desigual en el avance de la teoría, y de que ese cuerpo, otrora terso y armonioso, es ahora un terreno accidentado. El propio Greimas se sintió obligado a dar una explicación sobre este estado de cosas y, en el breve prólogo a la edición, escribió: "No siendo filósofos —y menos aún teólogos— no estábamos en condiciones de erigirnos en guardianes de una ortodoxia, a menos que se impusiera a veces por sí misma. . ." Como se ve, esta tibia explicación ni explica ni defiende demasiado: más bien deja las cosas como están y avanza con naturalidad sobre ellas. En efecto, en ese prólogo Greimas opta por un distanciamiento desde el cual distingue, "en el hormigueo de las tomas de posición", tres tendencias principales, a veces claramente recortadas, a veces "entremezcladas con mayor o menor felicidad". Estas tendencias son: *a*) "Una voz fuerte que habla de la necesaria formalización, de tipo matemático, de los modelos semióticos"; *b*) "otras voces, no menos interesantes, que buscan



rendir cuenta de las tensiones inestables y de los dinamismos de las estructuras" y que tienden a las nociones de energetismo y de *pathos* universal, "remitiendo así a una especie de vitalismo renaciente", y *c*) "Un núcleo sólido (que) trabaja en la conquista de nuevos territorios y en el refinamiento de las herramientas, persuadido de que la vocación de la semiótica es la contribución a la metodología de las ciencias sociales."

Los próximos años habrán de mostrar si estas tres tendencias son sólo tres aspectos del desarrollo de la misma teoría o son el inicio —lo que parece probable— de tres escuelas diferentes. En cuanto al propio Greimas, él es uno de los persuadidos de que la semiótica debe ser un método para el avance de las ciencias sociales; de hecho, sus trabajos lo inclinan hacia esta posición que reserva a tal disciplina un destino si se quiere más humilde pero de importancia decisiva. Así persuadido y así ubicado es que Greimas anunciaba, ya en 1983, en una conferencia pronunciada en Finlandia, el advenimiento de lo que llamó la "tercera revolución semiótica".

Si la primera revolución asocia las meditaciones de Ferdinand De Saussure con las exigencias de Hjelmslev y la segunda enlaza los trabajos de Propp con las investigaciones de Lévi-Strauss que dominaron la década de los setenta, podríamos ver el despuntar de la tercera revolución semiótica en *Du sens II* (septiembre de 1983) donde Greimas señala la posibilidad de llegar a una sintaxis generalizada y a una generalización del fundamental concepto de narratividad. Al mirar las cosas desde esta perspectiva se observa que, ampliando cada vez más el campo de operaciones, interesándose progresivamente por los "textos no verbales", la semiótica —sobre todo a partir de ese momento— no ha dejado

de ejercitarse en el análisis de *lo social*, donde los modelos construidos inicialmente sobre discursos verbales, transpuestos ahora al análisis de las prácticas sociales —incluidos al hacer ético y estético—, encontrarían un nuevo y acaso más rico terreno de aplicación. Si antes se había demorado en el estudio de los discursos, ahora la semiótica ha salido al encuentro de las prácticas organizadas a su vez —no obstante y más de lo que podría suponerse— sobre aquellos discursos, prácticas en cuyo interior es necesario observar el discurrir de las pasiones las cuales están sobredeterminadas por la ética —en cuanto son sancionadas como "buenas" o "malas"— y proyectadas sobre un espacio estético —puesto que necesitan de formas sensibles para el juego de sus "apariencias". Se explica entonces que en la "tercera revolución semiótica", en donde las prácticas sociales —con las modalidades que las sobredeterminan— son puestas de relieve, la semiótica patémica, o semiótica de las pasiones, tenga un lugar preponderante y que su interés avive el interés por los procesos estéticos y por el vasto acontecer de la vida cotidiana.

Creo que, en general, estas observaciones podrían ayudarnos a evaluar la vitalidad, incluso conflictiva, de la reflexión disciplinaria y, en particular, a construir un marco explicativo para la lectura de un libro, singular entre la producción greimasiana, que desde su título parece prometer esta vez no el rigor de la semiótica sino la gravedad de la sentencia filosófica unida a la gracia de la experiencia poética: *De la imperfección*. Fácil sería imaginar, en este placentero libro que se propuso llegar hasta nosotros como una obrita marginal —es decir, hecha al margen de la especulación dura— la ensimismada distensión del guerrero después



de la batalla. Fácil pero engañoso, pues tan cierto es ello como cierto es también que este ensayo está concebido y ejecutado dentro del riguroso horizonte de la disciplina semiótica, disciplina a la que comprende en su presente y para la que traza un posible porvenir. En todo caso, se trata de un libro que nos deja ver cómo el amor por la ciencia puede conducir naturalmente a la celebración de la vida y la belleza.

*De l'imperfection* apareció en 1987 en Périgueux y fue voluntad de su autor que la edición tuviera características especiales como para que lo que llegara a las manos de los lectores fuese un objeto morosamente elaborado, un objeto que evocara los dispendios del arte antes que las privaciones del hacer científico. Podría pensarse que, ya retirado del ejercicio activo de la cátedra, sintiendo que el dilatado esfuerzo dio sus frutos y que ahora "en lo que me atañe, ya puedo descansar con tranquilidad",[1] el Maestro ha querido volverse en silencio sobre viejos amores: la palabra poética, las buenas cosas entregadas al tacto y la mirada, aquello otro entregado a la contemplación, íntimo como una música, el cotidiano acontecer, la grámatica del arte y las promesas del arte. Sin embargo este desvío es al mismo tiempo confirmación de sus esfuerzos y por él es que Greimas puede hacer la afirmación, turbadora en verdad y de asimilación nada fácil, de que la experiencia semiótica coincide, o tendrá que coincidir, paso a paso, con la experiencia estética. ¿Pero cómo?

Por su tonalidad, por sus intenciones, por su estilo, *De la imperfección* nos conduce a "otro" lugar y al

[1] *Hacia una tercera revolución semiótica*, entrevista con Peer Aage Brandt, en Rev. *Morphe* núms. 3-4, UAP, enero-diciembre de 1987.

mismo tiempo parece señalarnos que ese "otro" lugar es aquel en donde siempre estuvimos, o al menos en donde siempre estuvo Algirdas-Julien Greimas, aun cuando nosotros no lo supiéramos. El libro se abre y se cierra con unas palabras que en su vuelo filosófico-poético anuncian el objeto de la obra: las palabras invocan una belleza que tal vez nunca tendremos pero que estamos obligados a esperar. El libro, pues, que no abandona un instante la semiótica, es una empresa poética; ello se ve en los nombres elegidos para subtitular sus dos partes: *la fractura* y *las escapatorias*. La fractura es nuestra penuria esencial —nuestra imperfección— y, por eso mismo, aquello que "da nacimiento a la esperanza de una vida verdadera". Las escapatorias son aquellos llamados que el arte pone ante nosotros creando necesidades perentorias sobre las cuales la semiótica también *debe* pronunciarse. La primera parte está compuesta por un conjunto de análisis de textos literarios. Tales textos se asocian por dar entrada, en algún momento de su decurso, al huyente y privilegiado instante en que el espíritu es alcanzado por el resplandor de la belleza y queda por ello en condiciones de internarse en la pregunta por la experiencia estética. La segunda parte se explaya en observaciones sobre la estética de la vida cotidiana incorporadas a una reflexión que reúne la semiótica con la ética.

¿Deberemos reconsiderar nuestra visión de la semiótica? ¿Deberemos extrañarnos de que Greimas conciba el arte y la vida en los términos en que lo hicieron los románticos, y de que prevea para la semiótica un destino ético semejante al que aquéllos previeron para la poesía? El *parecer* —leemos— es nuestra condición, nuestra casi intolerable condición humana: por eso es



que somos, incesantemente, un querer y un deber *ser*. Por eso también la semiótica se encuentra con la ética y hasta aspira a ser una axiología. Como se ve, es un libro sorprendente: por él nos enteramos de que el proyecto de la semiótica es —debería ser— nada menos que *cambiar la vida*, enseñarle a los hombres, si no una gran sabiduría, por lo menos un conjunto de pequeñas astucias —pequeñas escapatorias— que permitieran a la belleza, entera o por migajas, descender sobre la humildad de cada día. La semiótica, según Greimas, estaría embarcada en esta utopía: hacer de la pequeñez cotidiana una silenciosa batalla por la belleza, arrebatarle al mundo —un mundo enemigo de toda grandeza—, todas las horas de todas las jornadas, un poco de ese esplendor del ser al que nuestra imperfección nos inclina. El arte, entonces, nos es preciso a cada minuto, y la semiótica también: aquél porque es el que puede formar la belleza ante nuestros ojos llagados por la fealdad, y ésta porque es la que puede "resemantizar la vida", entregándonos de ese modo las claves de la belleza. El saber semiótico *debe* acercar a nuestros ojos y a nuestros labios los frutos preparados por el arte y enseñarnos a saborearlos. Saber-deber-sabor son en este caso tres términos claves de la semiótica, no de una semiótica a secas sino de una semiótica que quiere "ante todo ser una axiología".

Dije que las afirmaciones de *De la imperfección* son de asimilación nada fácil. Una semiótica que sea un proyecto para cambiar la vida de los hombres es en verdad fascinante pero también —por lo menos para mí— todavía impensable. Y no deja de sorprender que ese proyecto venga formulado por Algirdas-Julien Greimas, un pensador del cual nos habían ayudado a for-

marnos una imagen tan diferente, una imagen más parecida a aquella que caricaturiza Umberto Eco en *El nombre de la rosa* cuando habla de un mentado "Doctor Quadratus", sorbonícola que vivió y profesó en la gris época dorada de la escolástica. Abro esta obra y me digo: "he aquí que es necesario pensar todo otra vez".

Leyendo este libro turbador, podríamos preguntarnos: si la semiótica está llamada a intervenir de ese modo en la vida de los hombres ¿su realización será también su disolución? De cualquier modo, parece evidente que la semiótica ha dejado de ser, progresivamente, una disciplina de contornos precisos para ser cada vez más un espacio móvil, intersticial, una red de vasos comunicantes distribuida por el ancho cuerpo de la cultura, una mirada ordenadora a la que nada le es ajeno y todo le es extraño, una mirada atraída por esa profundidad donde, para decirlo con Rilke, "todo se vuelve ley".

Desvío o confirmación, este libro nos informa de la vitalidad del proyecto semiótico en el mismo momento en que, entre nosotros, el interés por esta disciplina conoce una declinación. La semiótica ya no está de moda. Lejos de ser una desventaja, ello configura una situación favorable para su desarrollo. Ahora que la ansiedad de los círculos que dirigen el gusto se ha desplazado hacia otras latitudes, la semiótica puede, con mayor serenidad, encaminarse hacia su propia plenitud. Si esa plenitud termina por hacerla invisible y ubicua, es decir, si la incorpora definitivamente a nuestros hábitos mentales y por eso la disuelve, entonces podría pensarse que ha cumplido su propósito. De todos modos, es interesante llevar al lector de habla hispana esa "otra" cara de Greimas y su teoría, proponiéndole la sugestión de estas páginas.



Después de todo lo dicho, resulta fácil advertir que el texto en cuestión, bajo sus seductoras apariencias, disimula una exhaustiva tensión conceptual y exige, para quien se proponga traducirlo, una atención repartida entre el rigor estético y el rigor disciplinario. Si, como en este caso, uno está siempre más tentado por la literatura que por la semiótica, la traducción se vuelve una aventura de difícil pronóstico. Por ello es necesario agradecer la ayuda brindada por Teresa Keane, cercana colaboradora de Greimas, quien revisó mi trabajo y lo mejoró con oportunas sugerencias.

*Puebla, junio de 1989*

# DE LA IMPERFECCIÓN

*Todo parecer es imperfecto: oculta el ser; es a partir de él que se construyen un querer-ser y un deber-ser, lo que es ya un desvío del sentido. Sólo en la medida en que es lo que puede ser —o el puede-ser—, el parecer resulta, apenas, soportable.*

*Afirmado esto, el parecer constituye, a pesar de todo, nuestra condición humana. ¿Será por lo tanto manejable, perfectible? Y, a fin de cuentas, ¿podría esa veladura de humo desgarrarse un poco y entreabrirse: sobre la vida o la muerte, qué importa?*

# La fractura

# I. El deslumbramiento

Robinson —el de Michel Tournier—,[1] que hasta ese momento había logrado ordenar su vida según el ritmo de las gotas de agua que caían de una clepsidra improvisada, se encontró de pronto despertado por el "silencio insólito" que le reveló "el ruido de la última gota cayendo en la fuente de cobre". Entonces constató que la siguiente gota "renunciando decididamente a caer", llegó incluso a "emprend(er) una inversión del curso del tiempo".

Robinson se acostó de nuevo para saborear durante algunos momentos esta inesperada suspensión del tiempo. Enseguida,

> *(il) se leva et alla s'encadrer dans la porte. L'éblouissement heureux qui l'enveloppa le fit chanceler et l'obligea à s'appuyer de l'épaule au chambranle.*
>
> [se levantó y fue a situarse en la puerta. El deslumbramiento dichoso que lo envolvió lo hizo tambalear y lo obligó a apoyar el hombro contra el marco.]

[1] Michel Tournier, *Vendredi ou Les Limbes du Pacifique*, París, Gallimard Folio, 1967, pp. 92-95. [En español, Alfaguara editó *Viernes o los limbos del Pacífico*, con traducción de Lourdes Ortiz.]

Es bajo la económica forma de algunas indicaciones somáticas como el autor presenta el gran acontecimiento estético.

La relación de la propia experiencia "vivida", sin embargo, como si ella no pudiera ser entregada directamente, no es retomada sino más tarde, cuando él se pone a reflexionar sobre "el éxtasis que lo había poseído" y a buscarle un nombre, llamándolo "un momento de inocencia". Es pues con posterioridad, al darle la forma de un recuerdo nostálgico cognitivamente elaborado, que Robinson, delegado por el autor, tratará de preparar la representación, evocando, como corolario del *silencio* obtenido gracias a él, la *pausa* de "la isla entera", mientras que,

*cessant soudain de s'incliner les unes vers les autres dans le sens de leur usage —et de leur usure— les choses étaient retombées chacune de leur essence, épanouissaient tous leurs attributs, existaient pour elles-mêmes, naïvement, sans chercher d'autre justification que leur propre perfection.*

[cesando de inclinarse súbitamente las unas hacia las otras en el sentido de su uso —y de su erosión— las cosas habían retornado cada una a su esencia, desplegando sus propios atributos, existiendo para ellas mismas, ingenuamente, sin buscar otro justificativo que su propia perfección.]

Esta visión que le había procurado "un breve instante de indecible alborozo" le sugiere la posibilidad de la existencia de



*une autre île derrière celle où il peinait solitairement. . . plus fraîche, plus chaude, plus fraternelle. . .*

[otra isla detrás de aquella en la que él penaba solitario. . . más fresca, más cálida, más fraterna. . .]

El relato del feliz acontecimiento que acabamos de resumir, permite reconocer las principales articulaciones de la secuencia discursiva destinadas a narrar una captura estética excepcional. La razón de esta elección —sin que intervenga aquí un juicio de valor— se explica por el hecho de que el escritor, nuestro contemporáneo, es, sin embargo, el representante casi perfecto de las concepciones estéticas de la época clásica, y nos aporta un punto de vista privilegiado.

Así, la propia vivencia es concebida como una relación particular establecida, en el cuadro actancial, entre un sujeto y un objeto de valor. En cuanto a la relación, ella no es "natural"; su condición primera es el detenimiento del tiempo marcado figurativamente por el silencio que bruscamente sucede al tiempo cotidiano, representado como un ruido ritmado. A este silencio corresponde un detenimiento súbito de todo movimiento en el espacio, una inmovilización del objeto-mundo, del mundo de las cosas que hasta entonces no cesaban de "inclinarse. . . en el sentido de su uso —y su erosión—. . ." El objeto estético no alcanza, pues, la perfección sino convirtiéndose en el "sueño de piedra" de cierto clasicismo. La suspensión del tiempo y la paralización del espacio están marcadas dos veces por la palabra *súbitamente* que subraya una puntuali-

dad imprevisible, creadora de una discontinuidad en el discurso y de una ruptura en la vida representada.

No se trata aquí, entonces, de un simple cambio de isotopía textual, sino de una verdadera fractura entre la dimensión de la cotidianidad y "el momento de inocencia", el pasaje a ese nuevo "estado de cosas" que se manifiesta como el empuje de una fuerza que viene del exterior: el deslumbramiento es, en efecto, según los diccionarios, el "estado de la vista golpeada por el destello demasiado brutal de la luz". Inicialmente acostado, el sujeto se levanta, se pone en el rectángulo de la puerta, tambalea y se siente obligado a apoyarse en el marco: el deslumbramiento lo alcanza de pie; sacudido, se encuentra desasosegadamente en posición oblicua.

La comunicación estética se realiza en el plano visual —es "la isla entera", completamente transfigurada, lo que "ve" el sujeto— y aun solamente eidético; el color nunca interviene aquí: una marca más del clasicismo de Tournier. Pero, a fin de cuentas, es la luz lo que golpea la vista del sujeto —la luz, que es el estadio más profundo de la visualidad. El deslumbramiento alcanza al sujeto y transforma su visión. En este caso, nos encontramos ante una estética del sujeto.

Podría esperarse que el acontecimiento estético, que no es sino un "relámpago pasajero", se inserte en el discurso de la cotidianidad: un largo examen de los minuciosos programas de la jornada precedente es seguido de inmediato por la desaparición progresiva de la cosa extraordinaria que le ha sobrevenido, y así él se pierde "en el encadenamiento de las pequeñas tareas y



sus etiquetas". Sin embargo, la imposibilidad de decir francamente lo acontecido, de decirse en tanto que sujeto, lo obliga a revertirse sobre el objeto para después separarse de él. Así, el estado del sujeto es sólo sugerido mediante sus manifestaciones externas: un comentario razonado y nostálgico de la experiencia lo sigue, una tensa espera lo precede.

La nostalgia dirigida hacia el porvenir comporta connotaciones eufóricas: "era posible *cambiar* sin decaer"; "la larva había presentido, en un breve éxtasis, que un día ella volaría". En efecto, es una nostalgia de la perfección: espacial primero, bajo la forma de "otra isla" entrevista un instante; instalada enseguida sobre el eje temporal, y oculta por la pantalla de imperfección que constituye "la mediocridad de sus preocupaciones".

Al observar de más cerca esta "otra isla" se percibe que las cosas, para alcanzar la perfección, efectúan ante todo dos tipos de movimiento diametralmente opuestos: primero se inclinan las unas hacia las otras —es su funcionalidad y su deterioro—, a continuación recaen en "su esencia" y se despliegan —se yerguen, en consecuencia— y no es sino entonces que se ponen a existir sin justificativo, en la perfección de su inmovilidad. La tensión, obtenida por ese doble movimiento, es el precio de la detención definitiva. La espera precede de manera figurativa al acontecimiento.

Una retrolectura, un retorno a la espera inicial parece entonces necesario:

*A vrai dire le silence insolite qui régnait dans la pièce venait de lui être révélé par le bruit de la dernière goutte tombant dans le bassin de cuivre. En tournant la tête il constata que la goutte suivante apparaissait timidement sous la bonbonne vide, s'étirait, adoptait un profil piriforme, hésitait puis, comme découragée, reprenait sa forme sphérique, remontait même vers sa source, renonçant décidément à tomber, et même amorçant une inversion du cours du temps.*

[A decir verdad, el silencio insólito que reinaba en la pieza acababa de serle revelado por el ruido de la última gota que caía en la fuente de cobre. Volviendo la cabeza, él constató que la gota siguiente asomaba tímidamente bajo el botellón vacío, se estiraba, adoptaba un perfil periforme, después vacilaba, como desanimada, retomaba su forma esférica, remontaba incluso hacia su naciente, renunciando decididamente a caer, y aun emprendiendo una inversión del curso del tiempo.]

El paralelismo de las dos descripciones es impresionante: la gota de agua, tal como las "cosas", efectúa sobre el eje vertical una doble operación: caída detenida a medio camino y reascención gloriosa. Salvo que la representación de la "otra isla" se muestra como un comentario, vagamente filosófico, del verdadero objeto estético, que es la gota de agua negándose a caer. No obstante, los dos pasajes se sitúan, textualmente, ora como la espera, ora como reminiscencia de la propia captura estética.

Volviendo a la historia de la gota, se notará de entrada que aquí se trata no de una gota única sino de dos, y de dos tensiones de la espera. La primera, la



que cae, es captada por el sujeto instalado en el tiempo ordenado sobre la dimensión de la sonoridad: el ruido de su caída provoca la espera de la gota siguiente, y el "silencio insólito" que se instala es la figura de la distensión que prefigura el acontecimiento extraordinario.

Del todo distinto es el estatuto de la gota siguiente, cuya presencia no es ya sonora sino visual. Ésta, en tanto figura del mundo, se apropia gramaticalmente de las funciones del sujeto y opera de modo ostensible, en el corazón del objeto, como un actor modalizado y patémico. Aquí se reconocen dos programas de hacer. El primero es el de un fracaso relativo, y corresponde, *mutatis mutandis*, a la inclinación de las cosas que se relata en el comentario. La gota

—aparece tímidamente
—se estira
—adopta un perfil periforme

pero una vez llegada a ese punto

—vacila y
—se desanima

La narrativización del comportamiento de la gota, manifestado con la ayuda de una aspectualización espacial —incoación lenta, alargamiento, hinchazón—, termina en una paralización momentánea en forma de pera, que, debido a una fuerte patemización, sugiere ciertas formas armoniosas del cuerpo femenino, y sobre todo los volúmenes y las curvas de la estética barroca.

El programa es sin embargo rechazado. La gota

— retoma su forma esférica
— remonta hacia su fuente y
— emprende una inversión del curso del tiempo.

El logro final es evidentemente comparable al despliegue de las cosas en el texto interpretativo, lo cual no se debe sino a que la "forma esférica" de la gota, forma clave de todo clasicismo, corresponde a la última palabra del comentario: *perfección*. La "inversión del curso del tiempo", nota filosófica que a primera vista parece desplazada en este pasaje figurativo, se explica entonces como el remontar hacia la fuente, de lo barroco a lo clásico.

Aquí se plantea un problema de orden más general. Analizando de cerca "las figuras del mundo" descritas por Bachelard, Paolo Fabbri ha vuelto a cuestionar su carácter objetivo —su estatuto de objetos "pregnantes"— señalando cada vez la insistente presencia de los sujetos en el interior de las descripciones de los principales temas bachelardianos. La subjetivización de la gota de agua operada por Michel Tournier reintroduce, encuadrada en su manera específica de hacer, la cuestión de la parte asumida por el sujeto en la elaboración de la captura estética. Sobre todo, no debemos olvidar que lo bello no es la gota de agua: presentada con *anticipación* al acontecimiento estético, ella, como toda parábola, reclama un comentario que, si bien la consolida, tal vez la estropea un poco.

La trama de la cotidianidad, la espera, la ruptura de la isotopía que es una fractura, el transtorno del sujeto,



el estatuto particular del objeto, la relación sensorial entre ambos, la unicidad de la experiencia, la espera de una total conjunción por venir: he aquí algunos elementos constitutivos de la captura estética que el texto de Michel Tournier nos ha revelado.

## II. El guizzo[2]

El señor Palomar se pasea a lo largo de una playa desierta y descubre a una joven que, extendida sobre la arena, "toma sol con los senos desnudos". Como buen filósofo de la vida cotidiana, no deja de interrogarse sobre la actitud a seguir ante la vista de un seno desnudo, que es una cosa agradable de mirar, un objeto estético y al mismo tiempo "aquello que en la persona es propio del sexo femenino" y que, de pronto, plantea problemas de moral social. Estas consideraciones lo obligan a volver muchas veces sobre sus pasos para constatar las diferentes hipótesis que se formula sobre el buen uso de la mirada ante este objeto insólito. Por dos veces trata de "no ver": la primera, desvía la cabeza para que "la trayectoria de su mirada quede suspendida en el vacío"; la segunda, roza "con una equitativa uniformidad" los diversos elementos de su campo visual a fin de que "el seno quede completamente absorbido en el paisaje".

[2] El relampagueo (en italiano en el original).



Habiéndose revelado estas dos experiencias como poco convincentes por razones de orden ético, dos nuevas tentativas consistirán en "ver" el pecho de la mujer de una manera determinada. Dos retratos de un seno desnudo saldrán entonces de la pluma de Italo Calvino: el primero, de carácter estético, es rechazado por el propio observador con el pretexto de que "una sobrevaluación de lo que es y significa un seno", una apreciación del objeto estético en sí, pone a éste "entre paréntesis", sacándolo de su contexto cultural y erótico; el segundo, por el contrario, es rechazado por la joven que "se levanta de pronto. . . se aleja. . . como si escapara de las importunas insistencias de un sátiro", al tiempo que él, en una exaltación ético-patémica, hubiera querido expresar con la mirada su "gratitud por todo. . . por el cosmos que gira alrededor de aquellos puntos aureolados".

Sólo la descripción de la captura estética nos interesa aquí.

*Si volta e ritorna sui suoi passi. Ora, nel far scorrere il suo sguardo sulla spiaggia con oggettività imparziale, fa in modo che, appena il petto della donna entra nel suo campo visivo, si noti una discontinuità, uno scarto, quasi un guizzo. Lo sguardo avanza fino a sfiorare la pelle tesa, si ritrae, come apprezzando con un lieve trasalimento la diversa consistenza della visione e lo speciale valore che essa acquista, e per un momento si tiene a mezz'aria, descrivendo una curva che accompagna il rilievo del seno da una certa distanza, elusivamente ma anche protettivamente, per poi riprendere il suo corso come niente fosse stato.*[3]

[3] Italo Calvino, *Palomar*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 12-13. [En español, Alianza Tres editó *Palomar*, con traducción de Aurora Bernárdez.]

[Se vuelve y retorna sobre sus pasos. Ahora, al recorrer su mirada la playa con objetividad imparcial, hace de modo que, apenas el pecho de la mujer entra en su campo visual, se perciba una discontinuidad, un desvío, casi un relampagueo. La mirada avanza hasta rozar la piel tensa, se retrae como apreciando con un leve estremecimiento la diversa consistencia de la visión y el especial valor que adquiere, y por un momento se mantiene en el aire, describiendo una curva que acompaña a distancia el relieve del seno, elusivamente mas también protectoramente, para luego retomar su camino como si nada hubiera pasado.]

Este breve pasaje "estético" se encuentra, ello se ve, doblemente encuadrado: como una momentánea inmovilización del sujeto entre dos desplazamientos ordinarios —Palomar "retorna sobre sus pasos" "para luego retomar su camino"—, pero también como un englobamiento de la visión por el referente contextual, apenas explicitado —una "objetividad imparcial" de la mirada sobre la playa, que él repliega enseguida, "como si nada hubiera pasado"— y que lo devuelve a la cotidianidad de las cosas y los hombres.

Pequeños procedimientos, aparentemente insignificantes, de la escritura marcan el cambio de isotopía que tiene lugar entre la vista "ordinaria" y la visión "extraordinaria" del mundo: cuando, situado en el exterior, el sujeto recorre con "su mirada la playa", es "el pecho de la mujer" —nuevo sujeto frástico— quien "entra en su campo visual". El objeto estético se transforma en actor sintáctico que, manifestando de tal modo su "pregnancia", va por delante del sujeto-observador. La misma adecuación concierne por otra parte al suje-



to de la experiencia: la "mirada", presente primero como un simple instrumento de su vista, se transforma ella misma en el delegado activo del sujeto; ella "avanza", "se retrae", se coloca en una posición receptiva, fuera del sujeto somático. ¿Qué decir sino que la captura estética aparece como un recíproco querer de conjunción, como un encuentro, a medio camino, del sujeto con el objeto, encuentro en el cual el uno tiende hacia el otro? Basta pensar en la manera con que Michel Tournier trata un fenómeno comparable para ver que su sujeto —Robinson— vive de modo casi autónomo, por no decir autista, su "deslumbramiento dichoso", mientras el espectáculo del objeto estético —la "otra isla"— se entreabre para él como el de otro mundo, en inmovilidad de la cosa en sí. La estética de Calvino remite, por el contrario, a la concepción husserliana de la percepción, donde las estructuras receptivas del sujeto se proyectan por delante de las *Gestalten* deseosas de alcanzarlas.

Dotado de la función sintáctica del sujeto, construido en medio del campo perceptivo por la protensividad de la mirada, el objeto estético no se constituye definitivamente sino produciendo la discontinuidad sobre el continuo del espacio visual. El cambio de isotopía antes reconocido se afirma como una verdadera fractura que Calvino manifiesta mediante una triplicación: la "discontinuidad" es interpretada como un "desvío" que separa el pecho desnudo del resto del mundo, pero es el "relampagueo", mejor: el *guizzo*, lo que representa figurativamente y consagra la superación de la frontera.

El *guizzo* —palabra intraducible pues, en tanto lexicalización de una construcción figurativa, recubre, diríase, lo esencial de la estética de Calvino— me ha sido explicado como lo que designa el coleteo del pez surgiendo del agua, como una vibración argentada y brillante que en una instantánea reúne el destello de la luz con la humedad del agua. Lo súbito del acontecimiento, la elegancia de esta gestualidad bullente, el juego de la luz sobre una superficie líquida: he aquí, imperfectamente descompuesto, algunos elementos de la captura estética, presentes en una síntesis figurativa.

Tanto como Michel Tournier, Italo Calvino sitúa la experiencia estética sobre el plano visual; ello les confiere, de entrada, el sello de lo clásico. Sin embargo, aun sobre esta dimensión sensorial se reconoce una jerarquía de sensaciones en la que el estrato eidético es considerado como el más superficial, seguido del cromático, y donde la luz queda situada en el nivel más profundo de este género de percepción estética. Pero mientras que, para Tournier, la luz golpea al sujeto como un "deslumbramiento dichoso", es del objeto que parte, para Calvino, el *guizzo*: se trata no del deslumbramiento de los ojos sino de la fascinación del objeto.

Palomar no se detiene ahí: su mirada avanza —y el avance es, como se sabe, la forma figurativa del deseo— "hasta rozar la piel tensa", prolongando así la isotopía visual por la tactilidad. Pues el tacto es algo más que lo que la estética clásica está dispuesta a reconocerle —su capacidad para explorar el espacio y hacerse cargo de los volúmenes—: el tacto se sitúa entre los órdenes sensoriales más profundos, expresa proxémicamente



la intimidad óptima, y manifiesta sobre el plano cognitivo la voluntad de una conjunción total. La visualidad de Calvino, prolongándose de ese modo, desciende delicadamente algunos grados hacia el contacto, forma figurativa de la conjunción.

La delicadeza del escritor, mezclada con la ironía, no deja de asombrarnos: mientras la mirada de Palomar avanza para rozar el seno desnudo, él se retira de inmediato como para apreciar "con un leve estremecimiento" la consistencia de la visión. Todo ocurre como si, con ese gesto evaluativo, el sujeto, abandonando la conjunción táctil, se retirara con tacto para llevar hacia el objeto un juicio de orden cognitivo. Pero no es así. Basta abrir un diccionario en la palabra "estremecimiento", para encontrar que significa:

> Conjunto de *sacudidas musculares* que agitan bruscamente el *cuerpo* bajo el efecto de una *emoción viva* o de una *sensación inesperada*.[4]

La apreciación es, pues, de orden táctil y no cognitivo. Todavía más: el estremecimiento, en tanto que conjunto de sacudidas musculares, afecta, por la mediación de la mirada próxima, al *corpus delicti*, al objeto y no al sujeto. Al contrario, la "emoción viva" y la "sensación inesperada", es decir las reacciones patémica y sensorial, son lo propio del sujeto. El estremecimiento, la concreción de la *estesia*, se encuentra, pues, distribuido a la vez en el sujeto y el objeto, y marca el sincretismo de estos dos actantes, una fusión momentánea

[4] Definición tomada del *Petit Robert, Dictionnaire de la Langue Française*.

del hombre y del mundo que reúne al mismo tiempo, para decirlo como Descartes, la pasión del alma y la pasión del cuerpo.

Una nueva consulta al diccionario permite comprender a dónde conduce esta apreciación temblorosa: se trata —dice Calvino— de "la diversa consistencia de la visión". Así, el diccionario nos enseña que, contrariamente a la impresión que da una lectura superficial, la consistencia no debe ser leída de una manera positivista, asociándola a "la piel tensa" rozada por la mirada, sino que se trata de una visión, es decir —en una primera acepción—, de una "representación imaginaria" y —luego— de una "representación de origen sobrenatural": inaugurada por un *guizzo* y terminada por un estremecimiento, la captura estética es la transfiguración del seno desnudo en visión sobrenatural.

La cosa parece evidente si se acepta, con el mismo diccionario, que el antónimo de "visión" no es otro que "realidad". Es con el nombre de realidad como se puede designar entonces la isotopía que engloba, por los dos lados, esta sobrerrealidad que es la isotopía estética. Por otra parte, conviene extender tal constatación al *guizzo* y a su destello plateado: basta con pensar en las conclusiones de Max Lüthi, eminente folclorista suizo, según el cual el color de lo *maravilloso* de los cuentos europeos es, de manera general, el del metal plateado.

El instante de dicha se termina. La mirada se inmoviliza para transformarse, de sujeto, en punto de vista del observador. Es el *decrescendo*, el retorno a la superficie visual e incluso al estrato eidético. Se asiste a



la separación progresiva del sujeto y el objeto: mientras éste es visto apenas como el "relieve del seno", la mirada del sujeto lo acompaña "describiendo una curva", como si esbozara un dibujo. Sin embargo, también aquí el clasicismo de Calvino rebasa la belleza inmóvil de un "sueño de piedra" para fijarse como una estética de la *gracia*, señalada al mismo tiempo por la línea curva y por el movimiento de la mirada que la describe: este gesto de mirada cumplida "da una certa distanza" —y no "a distancia" (*à distance*) como dice la traducción—, esto es, "a una buena distancia", abandonando, como a su pesar, con el aire de un "protector de las artes", este objeto evanescente. La ruptura de la isotopía estética y el retorno a la "realidad" se consuman inevitablemente, como el paso del reino de la belleza a la república del gusto.

# III. El olor del jazmín

*Übung am Klavier*

*Der Sommer summt. Der Nachmittag macht müde;*
*sie atmete verwirrt ihr frisches Kleid*
*und legte in die triftige Etüde*
*die Ungeduld nach einer Wirklichkeit,*

*die kommen konnte: morgen, heute abend —,*
*die vielleicht da war, die man nur verbarg;*
*und von den Fenstern, hoch und alles habend,*
*empfand sie plötzlich den verwöhnten Park.*

*Da brach sie ab; schaute hinaus, verschränkte*
*die Hände; wünschte sich ein langes Buch —*
*und schob auf einmal den Jasmingeruch*
*erzürnt zurück. Sie fand, daß er sie kränkte.*[5]

[5] Rainer Maria Rilke, *Neue Gedichte*, Zurich, Niehans und Roktansky Verlag, 1949. [De los poemas que componen este libro —traducido como *Nuevos Poemas* o *Nuevas Poesías*—, hay varias versiones en español. La que nosotros ofrecemos aquí del poema *Übung am Klavier* (*El olor del jazmín*), trata de ser fiel al original alemán pero, al mismo tiempo, de no alejarse de la versión francesa (*Etude au piano*) utilizada por Greimas. Tal versión es la siguiente:
Murmures de l'été. L'après-midi endort;/ elle aspirait, troublée, la fraîcheur de sa robe/ et mettait dans l'étude précise/ toute l'impatience d'une réalité/ qui pu-



[Ejercicio para piano]

[El verano zumba. Enervante es la siesta.
Turbada, ella aspiraba el frescor de su vestido
y ponía en el rigor de su ejercicio
la impaciencia por una realidad

que podría advenir: mañana, o esa noche —,
que acaso estaba ahí, aún no confesada;
y ante los ventanales, dominando en lo alto,
ella sintió, de pronto, el consentido parque.

Interrumpióse entonces; llevó los ojos fuera;
juntó las manos; tuvo el deseo de un dilatado libro.
Y, bruscamente, repudió, irritada,
el perfume del jazmín al que encontró ofensivo.]

Este corto poema que se presta a todos los análisis, abre un amplio abanico de parámetros de exploración. Lo primero que viene al espíritu es el dispositivo de los tiempos verbales, que opone el presente del primer verso al pasado que se extiende al resto del texto. El comienzo, que es la instalación de la isotopía de la vida cotidiana, sirve aquí para englobar la experiencia estética: si la primera frase "Der summer summt" ("El verano zumba"), ofrece la atmósfera calma y pesada de una jornada de verano, la siesta —a la vez sujeto de estado y sujeto de hacer—, *macht müde*, hace dormitar y languidecer. El mundo exterior, dado por esos enunciados

vait advenir: demain, ce soir—,/ qui peut-être était là, mais qu'on dissimulait;/ et devant la fenêtre, haute, possédant tout,/ elle sentit soudain le parc choyé./ Elle s'interrompit; regarda au-dehors,/ joignit les mains; eut envie d'un long livre et/ repoussa soudain, irritée, le parfum/ du jasmin. Trouvant qu'il l'offensait.

[Tal versión se encuentra en la edición establecida y presentada por Paul de Man, *Oeuvres II*, Editions du Seuil, 1972.]

desembragados (*débrayés*), despierta así al sujeto de la enunciación implícito y ofrece al lector tonalidades cálidas que actúan como la magdalena de Proust.

Aquello explica esto: el poema, que de inmediato pasa al imperfecto, aparece como una ensoñación de poeta, como un nostálgico recuerdo orquestado. De este modo, se nos ofrecen dos argumentos estéticos: en el plano del enunciado, la experiencia de la muchacha ante el "parque"; en el plano de la enunciación (enunciada), la aprehensión, por el recurso del ensueño, de las formas organizadas de nuestro imaginario.

El cuerpo del poema se divide en seguida en dos partes aproximadamente iguales: la primera describe la espera del advenimiento de la "realidad"; y la segunda —su rechazo— describe la visión del "parque", objeto estético por excelencia, intercalándose entre ambas. Curiosa palabra, por otra parte, esta *Wirklichkeit* que corresponde al español *realidad* y que pone sobre la misma superficie léxica dos concepciones del mundo: mientras que, para el español y el francés, la realidad es, por decirlo así, la realidad *en sí*, proveniente de la propia naturaleza del objeto (=*res*), la *Wirklichkeit* es, en el alemán, una realidad *para sí*, que sólo el sujeto valida como una certeza (=*wirklich*, "cierto"). La impaciente espera de una realidad por venir es pues, para la muchacha del piano, el deseo de una conjunción "real" con el objeto. Para el poeta, la única realidad es, evidentemente, de orden onírico.

La busca de esta realidad está representada como una impaciencia. En efecto, la espera es a la vez paciencia e impaciencia, y sólo de modo gradual el término complejo que las subsume se modifica pasando de una dominancia a la otra. La tensividad aspectual así instalada pronto es transformada figurativamente en una articulación de la proxémica temporal: ". . .mañana. . .esa noche. . .acaso ahí. . ." y es por la proximidad de lo insostenible, es decir, de la conjunción total, que la realidad ya presente se vuelve realidad oculta, que del "poder ser", pasando por el "puede-ser", se arriba al "ser" oculto. Aquello que aparece primero como una modulación aspectual de la duración es de hecho subtendido por una serie de transformaciones de las modalidades aléticas y veridictorias. El tiempo de la *revelación* —de la *estesis*— ha llegado. Lo oculto, lo sospechoso, se encuentra instaurado como la condición de la verdad.

De una temporalidad a la otra: un fondo sonoro, musical, sirve de basamento a esta isotopía de la espera. La música, sin embargo, es sólo un pretexto, y el "estudio laborioso" que la muchacha ejecuta escrupulosamente es el *representamen* de lo aplicado y lo cotidiano que ella inviste con su experiencia inquieta e impaciente. El ritmo del metrónomo queda turbado, perturbado y finalmente dominado por el ritmo de su cuerpo.

En la somnolencia de la siesta aparece la imagen de una muchacha turbada: su respiración —el *Atmen*, en alemán, comporta un excedente de sentido concreto— es primero la manifestación somática del ritmo vital; el pecho que se levanta roza cada vez la pulcra ropa, lo que es ya para ella un primer contacto con el objeto, con el mundo situado fuera de su cuerpo; la sensación

táctil es acompañada a su turno —ella respira e inspira— por la sensación olfativa de frescura, sensación incoativa y moralmente "pura" que constituye ya un "estado del alma". Una isotopía sensorial, sincrética y profunda —gestualidad del cuerpo, tacto y olfato—, se instaura así desde el comienzo sobre el ritmo musical: la niña que se aplica a ejecutar un ejercicio resulta negada; asistimos al nacimiento de una joven mujer.

La realidad oculta —que sin embargo ya está ahí— se revela *de pronto* en la forma visual de un parque que la muchacha recibe abruptamente: invade al instante el salón, avanza hacia el sujeto y se establece ante las ventanas "imponiéndose de lo alto y poseyendo todo". Esta intrusión del parque, éticamente exaltante, que totaliza en una sola visión el conjunto de lo real y que resulta excesiva en sus exigencias (yo propondría traducir así *verwöhnt*), no puede sino hacer pensar en la aparición de la "otra isla" de M. Tournier. Y sin embargo, si en ambos casos la captura estética se interpreta como una conjunción, el objeto-mundo al que se dirige Rilke, en contraposición al de Tournier, no es el mundo de la perfección y la medida sino el del exceso, que invade y amenaza con absorber al sujeto.

Se comprende entonces el categórico rechazo que la muchacha opone a la entrada en un mundo de tal modo exorbitante. La última estrofa está consagrada a ello. El rechazo, articulado sobre el modo figurativo, es neto e iterativo y va del exterior hacia la interioridad: la muchacha interrumpe primero sus ejercicios, lanza una mirada fuera como para reinstalar el parque en su sitio, clausura su vida interior juntando y cruzando las



manos y se entrega al deseo —sustituto de la realidad rechazada— de prolongadas lecturas.

El rechazo definitivo se sitúa, no obstante, sobre la isotopía olfativa patemizada: irritada, ella repudia el perfume del jazmín, metonimia de la insistencia del parque. Dos fragancias —frescura de la espera, repudio del jazmín— engloban el conjunto del poema y le sirven de soporte único. La disforia final —ella encuentra que el perfume del jazmín le es "ofensivo"— cierra, con el estatuto de una "pasión del cuerpo", la *estesis* apenas entreabierta.

Un peligro incesante amenaza nuestra descripción; se trata del riesgo, presente a cada instante, de confundir —o al menos invertir— los tres planos de lectura de este texto: la escenificación del momento estético cuyo autor figurativo es la muchacha, las ensoñaciones de un poeta embotado por la pesada siesta estival y, en fin, el poema mismo, objeto estético por excelencia que se ofrece a nosotros, los lectores. Pues si la primera lectura nos presenta al sujeto que se niega a afrontar la "realidad" oculta que viene ante él, la segunda —situada sobre el plano onírico— trata lo imaginario como una potencialidad constructora del objeto y, exaltando la belleza de la espera, considera a la espera como objeto de experiencia estética *per se*: el rechazo, en este caso, se transforma en sanción positiva de la experiencia. Ello recuerda, inevitablemente, el célebre texto de Paul Valéry en donde el poeta, aun sintiendo la proximidad del beso, no por ello se interrumpe:

*Ne hâtez pas cet acte tendre,*
*Douceur d'être et de n'être pas,*
*Car j'ai vécu de vous attendre*
*Et mon coeur n'était que vos pas.*[6]

[No apresures la ternura de este acto,
Dulzura de ser y de no ser,
Puesto que yo he vivido de esperarte
Y mi corazón no fue sino tus pasos.]

Con estas flores de tocador, un poco desvaídas, el lector es convocado finalmente a una meditación sobre la fragilidad del ser y, si de ello es capaz, a una vivencia estética de lo evanescente.

[6] [Paul Valéry, "Les pas" en *Charmes*, *Oeuvres complètes I*, París, Gallimard Pléiade, 1957, pp. 120-121]



# IV. El color de la oscuridad

En su *Elogio de la sombra*, Junichiro Tanizaki expresa el deseo de colocar, en medio de sus reflexiones, "una observación con respecto al color de la oscuridad". Años antes —ya no sabe cuántos—, llevando a un visitante a la Casa de Shimabara, él había percibido, *sólo una vez*, "cierta oscuridad cuya calidad no pude olvidar". →

→

[7] Junichiro Tanizaki, *In'ei Raisan*, Tokio, Matsuko Tanizaki, 1933. [El texto aquí reproducido es una caligrafía en estilo cursivo de Awazu, tomada de la edición francesa.]

[8] La revista española *El paseante* publicó en su Número 6 —año 1987— la versión completa del opúsculo de Junichiro Tanizaki realizada por Julia Escobar, bajo el nombre de *Elogio de la sombra*. La presente cita está tomada de la p. 24 de dicha publicación.

それ以上を望むには及ばぬ。ここで私はそう云う顔や白さを想う半面に、それを取り囲む闇の色について話したいのだが、もう数年前、いつぞや東京の客を案内して島原の角屋で遊んだ折に一度忘れられない或る闇を見た覚えがある。何でもそれは後に火事で焼け失せた「松の間」とか云う広い座敷であったが、僅かな燭台の灯で照らされた広間の暗さは、小座敷の暗さとは濃さが違う。ちょうど私がその部屋へ這入って行った時、眉を落して鉄漿を附けている年増の仲居が大きな衝立の前に燭台を据えて畏まっていたが、畳二畳ばかりの明るい世界を限っているその衝立の後方には、天井から落ちかかりそうな高い、濃い、ただ一と色の闇が垂れていて、覚束ない燭台の灯がその厚みを穿つことが出来ずに黒い壁に行き当ったように撥ね返されているのであった。諸君はこう云う「灯に照らされた闇」の色を見たことがあるか。それは夜道の闇とは何処か違った物質であって、たとえば一と粒一と粒が虹色のかがやきを持った細かい灰に似た微粒子が充満しているもののように見えた。私はそれが眼の中へ這入り込みはしないかと思って、覚えず眼瞼をしばだたいた。

7

[. . . Cuando entré en esa sala, una criada de edad madura, con las cejas afeitadas y los dientes ennegrecidos, estaba arrodillada colocando el candelabro ante un gran biombo; detrás de ese biombo, que delimitaba un espacio luminoso de dos esteras aproximadamente, caía, como suspendida del techo, una profunda oscuridad, densa y de color uniforme, sobre la que la luz indecisa del candelabro, incapaz de reducir su espesura, rebotaba como sobre un muro negro. ¿Ha visto usted alguna vez, lector, "el color de las tinieblas a la luz de una llama"? Están hechas con un material diferente al de las tinieblas de la noche en un camino y, si me atrevo a hacer una comparación, parecen compuestas de corpúsculos como de una ceniza tenue, cuyas parcelas resplandecieran con todos los colores del arco iris.

Me pareció que iban a meterse en mis ojos y, a mi pesar, parpadeé.][8]

El texto, aparentemente muy simple, se descompone con facilidad en dos secuencias separadas por una apelación al lector, a quien se le pregunta si alguna vez ha visto "el color de las tinieblas a la luz de una llama". La primera parte, que relata el acontecimiento en tiempo pasado, se opone a la segunda, que presenta y examina de cerca las tinieblas. El todo concluye con una breve observación que restituye el recuerdo.

Objeto estético único, efímero, percibido una sola vez en la vida: su aparición se debe, además, a una convergencia de circunstancias y no a una particular disposición del sujeto. En el mismo instante en que él penetra en la sala, la vela es encendida por la sirvienta y la fractura —semejante al *guizzo* calviniano—, que revela el objeto estético en todo su esplendor, se produce.

Sin embargo, y sin que el sujeto tome parte aquí, se elabora toda una escenificación para dar a la aparición la forma de un relato y al objeto la consistencia de una *gestalt*. En efecto, los preparativos de la vieja sirvienta, la disposición del candelero delante de la pantalla —hecho que confiere a la luz el papel del actante—, forman un escenario figurativo; no es sino a continuación, rodeada de algunos elementos iconizados que terminan de instituirla como objeto, que se presenta "una profunda oscuridad, densa y de color uniforme" elevada a la dignidad de figura descomponible en sus rasgos plásticos. Estas unidades mínimas, constitutivas de la oscuridad, son por una parte la verticalidad correspondiente, sobre el plano figurativo, a "la oscuridad. . . suspendida del techo"; y por otra, la densidad y la uniformidad que designan la materia oscura como espe-



sor y como consistencia de la superficie y que son retomadas figurativamente por la comparación con el "muro negro".

A este objeto percibido como *forma* constituida y descompuesta y, además, figuratizable, a la manera de ciertas composiciones de Kandinsky, le sigue su análisis, diríase, generativo: el segmento es, en efecto, dividido en dos enunciados que definen la *materia* soporte del objeto-tinieblas:

—ellas están hechas. . .
—ellas parecen hechas—

La primera definición, que reconduce a la fuente noumenal de las tinieblas que es la *materia*, es negativa y, operando mediante la exclusión de toda otra tiniebla —y más concretamente de las "tinieblas de la noche en un camino"—, afirma una vez más la especificidad, la unicidad de la experiencia estética no iterativa en el tiempo, y circunscrita en un espacio preciso. La segunda definición, aun si ella no puede dar cuenta del objeto sino introduciéndolo en el universo de las formas comparables y haciendo uso del lenguaje metafórico, es positiva y se dirige a la esencia misma del objeto.

Muy curiosamente, la aproximación generativa, el remonte a las fuentes del fenómeno, desemboca aquí en la completa descomposición de aquello que inicialmente había sido percibido como una totalidad constituida. "Una. . . oscuridad densa y de color uniforme" deviene ahora "una ceniza tenue" divisible en partículas autónomas. A pesar de la contradicción aparente

en la superficie del texto, la explicación reside, me parece, en la profundización de la interrogación que Tanizaki dirige a la naturaleza del objeto: mientras que, en la primera representación, se trataba del objeto de la percepción, presente y eventualmente asible para el sujeto, en el segundo caso, por el contrario, es la *materia* del objeto en sí lo que está cuestionado, del objeto del mundo que está ahí, radiante de energía, y que toca al sujeto sólo de modo accidental. Como se ve, se trata de una inversión completa de las funciones: mientras que en los textos de autores europeos es el sujeto el que tiene un papel activo, emprendedor, y el objeto solicitado se presenta a veces ante él, para el escritor japonés el objeto es lo "pregnante"; más aún: es el objeto el que exhala la energía del mundo, y dichoso es el sujeto cuando tiene la ocasión de encontrarlo en su camino.

Entonces se comprende mejor el sentido de esta aproximación generativa del objeto: la oscuridad, concebida como una aglomeración de corpúsculos, produce la materia negra que se deja ver, en la superficie fenoménica, como un objeto estético. Así, por otra parte, se sabe que si un pintor mezcla en su paleta los colores primarios —amarillo, azul, rojo— obtiene el color negro. He oído también que el vendedor chino a quien uno se dirige para comprar la tinta negra, pregunta al cliente si quiere tinta negra-roja o negra-azul. La ausencia de color que es el negro *oculta* una presencia variopinta explosiva. La tiniebla perfecta contiene virtualmente todos los colores, toda la belleza del mundo; ella es el color protopático: nada tiene de asombroso que la energía condensada en cada una de las partículas "resplan-



d(ezca) con todos los colores del arco iris" y que el objeto aparezca como una revelación de la intimidad del ser.

Este remonte a los orígenes de toda cosa tiene como corolario una actitud analítica que reposa sobre un fondo epistemológico que conduce a una estética de la descomposición. Cada corpúsculo es independiente, cada partícula de la materia contiene en potencia todas las formas y las energías que se constituyen en la superficie. Todo objeto es digno de consideración: una hoja que cae, como dice Calvino en el relato japonés de *Si una noche de invierno un viajero*, es un mundo en sí. La obsesiva intención de totalidad puede ser sustituida por la contemplación de lo infinitamente pequeño: *totus* y *unus* es todo uno.

Finalmente, la última frase hace aparecer, de modo discreto, al sujeto casi olvidado hasta entonces: el rapto estético, en su momento culminante e insoportable, se halla aquí subsumido por una breve indicación. Es en el plano físico, al nivel de la pura sensación —las partículas de materia resplandecían con todos los colores e iban a introducirse en los ojos— donde se realiza la conjunción del objeto y del sujeto o, más bien, la invasión del sujeto por parte del objeto, una penetración que no puede sino hacer pensar en las experiencias de un Henri Michaux, descritas en *Les grandes épreuves de l'esprit*, donde el sujeto, bajo el efecto de las drogas, es anonadado, despojado por el espacio en expansión que, omnipresente, lo absorbe por completo. Aquí estamos en presencia de una *estesis* que ha llegado a sus límites mientras la conciencia del sujeto está a punto de disolverse en un mundo excesivo.

Así se le impone el rechazo, rechazo de lo demasiado pleno y de lo demasiado próximo: "y, a mi pesar, parpadeé". Rechazo inconciente, reflejo de autodefensa ante lo insoportable. ¿Horror de lo sagrado?



## V. Una mano una mejilla

Con Julio Cortázar, ligero cambio de problemática. Si *Continuidad de los parques*, texto de sólo dos páginas, se ofrece primero como el relato de una experiencia estética, resulta también, como ocurre a menudo en el discurso de la modernidad, el esbozo de una "teoría" de la literatura. En los textos leídos hasta este momento, la vivencia estética aparecía como la apercepción y la reasunción diferente de cualquier fragmento metonímico del mundo natural. Pero el objeto que en este caso se ofrece al sujeto es un artefacto, un objeto literario construido —por supuesto, no hablamos del texto de Cortázar sino del texto en el texto— que consigue remplazar progresivamente a la "realidad" contextual descrita. El intento de la conjunción estética del sujeto y el objeto, por esta razón, se reproduce en una interrogación paralela sobre el estatuto "ontológico" de este simulacro, las condiciones en que debe ser tomado "en serio", la manera en que se imprime sobre la realidad ambiente. Lo que era sólo un *guizzo* se convierte en un problema.

El texto en sí es el relato de la lectura de una novela. A la primera frase:

"Había empezado a leer la novela. . ."

hacen eco las últimas palabras:

". . .el hombre en el sillón leyendo una novela".

Es la historia de un gran señor, un hombre de negocios y en ocasiones esteta, que emprende de manera intermitente la lectura de un libro y penetra por etapas en un universo ficcional.

Dos fases de la toma de posesión de este objeto —o, más bien, del sujeto por parte del objeto-mundo imaginario— se reconocen con facilidad. La penetración está señalada por dos fragmentos de frase:

"se dejaba interesar lentamente por la trama. . ."

y

". . .dejándose ir hacia las imágenes. . ."

Se trata, pues, del vertimiento progresivo del sujeto de estado que entra en contacto de manera sucesiva con dos distintos estratos del objeto literario: primero su organización temática ("la trama", "el dibujo de los personajes", "los nombres", "las imágenes de los protagonistas") expresada con los términos de la crítica literaria clásica, y en seguida su manifestación figurativa ("imágenes que se concertaban y adquirían color y movimiento") que amarra un nuevo modo de aprehensión.

La primera etapa está resumida por la aparición de



la "ilusión novelesca", fuerza exterior que se posesiona del sujeto, dispuesto, por otra parte, a recibirla:

> Arrellanado en su sillón favorito [. . .] dejó que su mano izquierda acariciara una y otra vez el terciopelo verde [. . .] Gozaba del placer casi perverso de irse desgajando línea a línea de lo que lo rodeaba, y sentir a la vez que su cabeza descansaba cómodamente en el terciopelo del alto respaldo, que los cigarrillos seguían al alcance de la mano, que más allá de los ventanales danzaba el aire del atardecer sobre los robles.[9]

Pero no nos equivoquemos: si "la ilusión novelesca" consiste en establecer, como dice el diccionario, más allá de lo normal y lo trivial, "una apariencia desprovista de realidad", los preparativos de la lectura apuntan, según se ve, a lograr que esta realidad sea todo lo confortable y aceptable que pueda ser. Y si el placer de la lectura reside ahí, no se lo encontrará en el acercamiento a la realidad imaginaria sino, por el contrario, en el alejamiento progresivo de aquello que es la "realidad" y, más aún, en su aligeramiento, en su reducción a un roce, a la eventualidad de un humo de cigarrillo. Lejos de gozar del contacto prometedor con el objeto estético, el sujeto busca "poetizar" la vida sobreponiendo al texto otra visión y otra estética, la del "aire del atardecer (que danzaba) sobre los robles". ¿Perversión o sabiduría? ¿El estilo de vida de un esteta o su irrisoria proyección?

[9] Julio Cortázar, "Continuidad de los parques", en *Ceremonias*, Barcelona, Seix Barral, 1968.

La influencia que ejercen "las imágenes" transforma la relación de fuerza: al placer del *alejamiento* de la realidad aligerada y evanescente se sobrepone la *absorción* del sujeto por el mundo de la ilusión: esa absorción se logra mediante el espectáculo de "la sórdida disyuntiva de los héroes. . .":

> . . .fue testigo del último encuentro en la cabaña del monte. Primero entraba la mujer, recelosa; ahora llegaba el amante, lastimada la cara por el chicotazo de una rama. Admirablemente restañaba ella la sangre con sus besos, pero él rechazaba las caricias, no había venido para repetir las ceremonias de una pasión secreta, protegida por un mundo de hojas secas y senderos furtivos. El puñal se entibiaba contra su pecho, y debajo latía la libertad agazapada. Un diálogo anhelante corría por las páginas como un arroyo de serpientes, y se sentía que todo estaba decidido desde siempre. Hasta esas caricias que enredaban el cuerpo del amante como queriendo retenerlo y disuadirlo, dibujaban abominablemente la figura de otro cuerpo que era necesario destruir.

Nuestro propósito no es someter a un análisis riguroso este bello texto sino servirnos de él para tratar de comprender, más allá del modo de ser de un objeto literario, su relación sutil con el sujeto "absorbente".

De entrada, un hecho notable. El sujeto abandona su sillón y penetra sin transición en lo novelesco, participando, en calidad de "testigo", de la cita de los protagonistas: sujeto-lector, situado en el nivel de la enunciación (enunciada), se transporta al interior del enunciado.



El actante cognitivo, instalado así como testigo, es al mismo tiempo un actor que asume funciones patémica y ética; él comienza a vivir entre los personajes de la novela y, apasionado, reacciona enfática y juzga soberanamente: la mujer restaña "admirablemente" la sangre de las lastimaduras de su amante, sus caricias dibujan "abominablemente" los contornos del cuerpo de su marido. La entrada progresiva en la nueva experiencia estética se sitúa, en esta instancia de rapto, sólo en el plano pasional. Pero esta patemización del objeto literario figurativo no es posible sino a partir de una dramatización excesiva, esto es, de un espectacular emplazamiento —en el discurso— de las estructuras narrativas convocadas para este efecto.

Sin embargo, se tiene la impresión de que la instalación de la dimensión patémica, sobre la que se establece la relación de conjunción entre el sujeto y el artefacto estético, no es suficiente. Así, la frase-pivote del texto,

> "Un diálogo anhelante corría por las páginas como un arroyo de serpientes. . ."

subsumiendo sus diversas isotopías, permite franquear un nuevo límite modal. Con la última mención de "las páginas", es el significante material —el libro impreso— lo que denota la presencia, no totalmente desaparecida, del lector. El "diálogo anhelante" engarza en forma definitiva dos planos del significado —diálogo en el texto y diálogo de los dos cuerpos— mientras que su comparación con "un arroyo de serpientes", al agregar una nueva dimensión figurativa, referencializa la escena amorosa, le confiere definitivamente el estatuto de "realidad". La inversión es total, y el sujeto esteta

ha desaparecido por completo del horizonte del lector-extra-texto, que somos nosotros.

Curiosamente, un nuevo sujeto (". . .y se sentía. . .") —coro del teatro antiguo— hace su aparición para anunciarnos que "todo estaba decidido desde siempre". A la estructura polémica de la intriga, creadora de tensiones patémicas, al enfrentamiento de los deseos, se sobrepone un universo deóntico donde reinan el deber-hacer y la necesidad. El sujeto cognitivo de nuevo instalado presupone la existencia de un Destinador inexorable que ordena el mundo según su propia lógica, que ha todo "decidido desde siempre".

La construcción del objeto literario está prácticamente concluida; un universo trágico, sin relación con la cotidianidad del lector sibarita, más allá de la "sórdida disyuntiva" de un drama pasional, queda constituido en total autonomía. El sujeto observador, integrado a este mundo, ya no puede escaparse: en adelante, la fatalidad y la muerte pesarán sobre él del mismo modo que sobre los otros personajes de la novela, obligándolo a participar de su suerte.

Es sólo a ese precio, adoptando una dimensión de tragedia universal, que una ficción puede transformarse en sobrerrealidad, susceptible de acoger en su seno, en el momento de la captura estética, al sujeto mismo.

El resto seguirá. Decidido el asesinato, los amantes elaboran un plan minuciosamente calculado; el "doble repaso despiadado se interrumpía apenas para que una



mano acariciara una mejilla". La pareja se separa, cada uno siguiendo su camino. El amante distingue al fin, "en la bruma malva del crepúsculo" —el malva es el color del duelo y de la muerte— el camino que conduce a la casa. Se aproxima y penetra:

> . . .primero una sala azul, después una galería, una escalera alfombrada. En lo alto, dos puertas. Nadie en la primera habitación, nadie en la segunda. La puerta del salón, y entonces el puñal en la mano, la luz de los ventanales, el alto respaldo de un sillón de terciopelo verde, la cabeza del hombre en el sillón leyendo una novela.

Lo que primero causa efecto en este pasaje final del texto, es la completa desaparición de los verbos de acción en el instante mismo de la acción decisiva. Evidentemente, el efecto de sentido producido es la instalación, ante el lector, de un significante "purificado", apropiado para convocar un nuevo sentido; pero también es la detención del tiempo, característica de la captura estética; y, en fin, con "el puñal en la mano" destacándose contra "la luz de los ventanales", es el minuto de verdad para la víctima propiciatoria. Aun reconociendo aquí las marcas de un ritual español, es imposible no ver en la victimación del hombre en su "sillón de terciopelo verde", en la suspensión de su muerte, la representación simbólica del impacto que produce la obra trágica sobre el espectador; esto es, la catarsis aristotélica. Porque, al cabo, la eficacia suprema del objeto literario —y, en general, estético—, la conjunción asumida por el sujeto, ¿no están acaso en su disolución, en el tránsito obligado por la muerte del

lector-espectador? La muerte o la vida extática —poco importa cuál de las dos—, ¿no es acaso la *estesis* soñada?

Otra sabiduría, o en todo caso, otra lectura, complementaria, del texto parece contenida en el mensaje dirigido al lector en el título del relato. Que dos historias —una "real" y otra "imaginaria"— se encuentren unidas por su común encuadramiento espacial, que la primera comience en una casa rodeada por un parque y que la otra termine en esa casa, no quiere decir que la representación de lo real y de lo imaginario formen una unidad. La continuidad de los parques nos parece más profunda, tal vez porque puede extraerse una misma "moralidad". Si la estetización de la vida, calma y serena, se encuentra resumida por un cabo de frase:

> ". . .dejó que su mano izquierda acariciara una y otra vez el terciopelo verde. . .",

el tumulto de las pasiones, todo este "ruido y furor" que se expande en la dimensión de lo trágico,

> "se interrumpía apenas para que una mano acariciara una mejilla".

Una efímera sensación táctil, el delicado contacto del sujeto con el otro —el terciopelo, la mejilla— es todo lo que queda cuando nada se puede ya esperar.



# Las escapatorias

# VI. Inmanencia de lo sensible

Un día del año de 1802, un joven llamado Federico Schiller, encontrado por azar en una de las pequeñas cortes alemanas, se puso a explicar a Madame de Staël, con gran convicción y en mal francés, que la actividad creadora no debería servir para nada: la idea y el ideal del *arte por el arte* había nacido y la fórmula quedó definitivamente sellada. Ayudada por el aire de los tiempos, esta "finalidad sin fin" no tardó en erigir a la Literatura y el Arte en valores supremos.

El dominio de lo bello no ha cesado desde entonces de extenderse: junto al culto del artista y de su misión, el espectador afirma sus derechos a los sentimientos estéticos. El arte, cuya esencia parecía haberse quedado encerrada en los objetos creados, penetra en la vida y ésta se transforma en el lugar de la reunión y del acontecimiento estéticos.

Un paso más, y la captura estética —en tanto "trozo de vida", en tanto recorrido particular del sujeto— puede, a su vez, quedar constituida como objeto litera-

rio: los textos que acabamos de comentar son ejemplos de ello.

Una doble cuestión de credibilidad se plantea de inmediato: ¿en qué medida estas aprehensiones "de papel", estetizadas ellas mismas, reflejan las experiencias estéticas que viven los sujetos históricos "reales"? Y, admitiendo que pueda tratarse de simulacros dignos de fe y utilizables eventualmente como modelos discursivos que permiten analizar comportamientos humanos "vividos", ¿serán ellas sólo configuraciones parciales emergentes de una *episteme* localizable, la del siglo XX, o bien podrán decirnos algo de nuestra condición humana? Cuestiones de método que la semiótica se plantea sin cesar, que vive con lucidez.

Algo llega de pronto, no se sabe qué; ni bello, ni bueno ni verdadero sino todo ello a la vez. Ni siquiera *otra* cosa. Cognitivamente inabordable, esta fractura en la vida es, después, susceptible de todas las interpretaciones: se cree rencontrar ahí la confiada espera que la ha precedido, se cree reconocer la magdalena que remite a las inmemoriales fuentes del ser; ella da nacimiento a la esperanza de una vida verdadera, de una total fusión entre sujeto y objeto. Junto con el sabor de la eternidad, deja en nosotros el regusto de la imperfección.

Estas referencias metafóricas al orden gustativo de las sensaciones no son inocentes: abarcada por la cotidianidad pragmática o cognitiva, la aprehensión de otra cosa, de aquello que es no-sujeto por parte del sujeto, se efectúa en el plano sensorial. El espacio organizado de la percepción se convierte en una extensión biomática donde todas las sinestesias resultan posibles. Se admite con facilidad que los órdenes sensoriales están dispuestos en estratos según una jerarquía de profundidad instituida de algún modo por la distancia que separa al sujeto del objeto en cuestión. Así, incluso en el mundo racionalizado de la visión —el más superficial de los sentidos—, se distinguen niveles escalonados de lo eidético, lo cromático y, en última instancia, de la luz.



Pero "profundidad" significa sobre todo intimidad y se ve bien cómo la mirada de Palomar-Calvino, instalada a continuación del *guizzo* espejeante, a medio camino del objeto, termina "acariciando" el seno desnudo; cómo, para Rilke, habiéndose reducido la sonoridad musical a las funciones del metrónomo, sólo el perfume y el tacto, obedientes al ritmo respiratorio del cuerpo, finalmente consiguen establecer el buen contacto. El olfato es un sentido "profundo" y la comunicación con lo sagrado —el "olor de santidad" y también el hedor que revela la presencia del diablo— pasa inicialmente por el canal olfativo. En compensación, la apercepción gustativa del mundo es más compleja y ambigua: si bien el sabor es sentido en el interior de la boca, uno se pregunta cómo es que la comprensión del gusto manifiesta una tendencia a generalizarse e intelectualizarse. El gusto se aplica, en efecto, a todo el abanico de acercamientos al mundo; el latín *sapere*, tener sabor, se convierte en *saber*. Esto se debería, parece, al hecho de que la conjunción gustativa está situada en el propio interior del cuerpo y que el sujeto —en su relación con el objeto— es en este caso el actor

predominante; también al hecho de que, a pesar de las apariencias, el contacto sabroso es siempre efímero, resbaladizo hacia la garganta, y al cabo bastante superficial. No es sino cuando reposa sobre la tactilidad a la que está unido —en la succión, en el beso— que el gusto recobra su plenitud.

La convergencia de las sensaciones puede ser considerada como un enriquecimiento de la comunicación. Sin embargo, uno puede preguntarse si el sincretismo de los lenguajes, si la mezcla de sus significantes no conduce a veces a la transformación del objeto estético en una suerte de opereta estilo Franz Lehár. Por otra parte, también se valoriza la audición de la música —y esto desde la época romántica— cerrando obligatoriamente los ojos: la monoisotopía sensorial aumentará de ese modo, la eficacia de la empresa sonora.

Entre el sincretismo y el exclusivismo sensorial, podríamos considerar otro tipo de acercamiento, sintáctico y narrativo, y no ya paradigmático. El ejemplo de la ceremonia japonesa del té —lo que no ocurriría sino a causa de su aspecto todavía un poco exótico— se ofrece en primer término: ahí se nota una gradación en profundidad continua que comienza por la admiración de un cuadro único, prosigue con el encuentro de una flor olorosa hasta llegar así, al final del recorrido y mediante el delicado contacto con el recipiente que lo anticipa, a otorgar todo su valor al sabor perfumado del té. Sin ir tan lejos, se puede quizá decir lo mismo de los rituales, comparables aunque diferentes, de la cocina francesa, en donde la presentación visual ostentatoria de un plato, la protensividad y la apreciación olfativa



constituyen un verdadero *introïbo*, una espera exaltante y retardatoria del consumo.

Evidentemente, ni el brusco cambio de isotopía, ni la profundización sensorial explican por sí mismos este acontecimiento, único, extraordinario, que tratamos de comprender: la aparición de otra isla, la irrupción del parque en el salón de música, la mutación de la vista del seno en "visión" sobrenatural, el resplandor de la oscuridad transformada en arco iris, la muerte del lector significan, cada cosa a su manera, la transformación fundamental de la relación entre el sujeto y el objeto, el instantáneo establecimiento de un nuevo "estado de cosas".

Simple desarreglo de la percepción, dirá el buen sentido, que un Henri Michaux ha buscado por otras vías. O particular dispositivo genético que lleva a algunos a ver las cosas de modo diferente. Para nosotros no se trata de determinar sobre las causalidades sino de describir un fenómeno de efectos extraños, resonantes.

Simplifiquemos un tanto las cosas. En los medios semióticos, el debate sobre la naturaleza del lenguaje pictórico es siempre actual. Se conoce la importancia de las lenguas naturales en la construcción del mundo de objetos iconizados. Se postula la necesidad de una "cuadrícula de lectura" que permita el reconocimiento de los objetos representados en el cuadro llamado figurativo. Se admite que este tipo de lectura nada dice —o muy poco— sobre la pintura misma. Pero se sabe, a partir de Diderot —y probablemente desde siempre,

aunque sin decirlo— que existe otra lectura, "técnica", de la pintura.

Todo ocurre como si, al encuentro de las *gestalten* —formas bajo las cuales las figuras del mundo se levantan ante nosotros— nuestra lectura socializada se proyectara hacia adelante y las vistiera, transformándolas en imágenes, interpretando las actitudes y los gestos, inscribiendo las pasiones sobre los rostros, confiriéndole gracia a los movimientos. Pero también como si, a veces, frente a —como diría Merleau-Ponty— una "deformación coherente" de lo sensible, una lectura segunda, reveladora de las formas plásticas, fuera al encuentro de las formas iconizables y reconociera ahí correspondencias cromáticas y eidéticas, "normalmente" invisibles y, en general, otros formantes más o menos "desfigurados" a los cuales ella se apresuraría a atribuir nuevas significaciones. De ese modo, puede decirse, la pintura se pone a referir su propio lenguaje.

Si, mal que bien, la semiótica visual consigue proponer una interpretación coherente de la doble lectura —iconizante y plástica— de los objetos del mundo, para dar cuenta del hecho estético todavía será necesario extender este género de análisis, generalizándolo, al conjunto de los canales sensoriales. El perfume del clavel y el perfume de la rosa son, en un primer momento, identificables como metonimias del clavel y de la rosa: ellos no se distinguen, por el modo de su formación, de las formas visuales leídas por alguien que conociera un poco de flores. Todavía será necesario que las perfumadas armonías, ocultas bajo sus denominaciones de origen, develen ante el sujeto sus convergencias y correspondencias para guiarlo, entre fascinaciones atroces y exaltantes, hacia las nuevas significaciones que procura una conjunción, íntima, absorbente, con lo sagrado, carnal y espiritual al mismo tiempo.



Así, la figuratividad no es una simple ornamentación de las cosas, ella es esta pantalla del parecer cuya virtud consiste en entreabrir, en dejar entrever, gracias o a causa de su imperfección, como una posibilidad de otro sentido. Los humores del sujeto recuperan, entonces, la inmanencia de lo sensible.

## VII. Una estética perimida

Si, olvidando momentáneamente esos excepcionales acontecimientos que sólo llegan una vez y dejan huellas para toda la vida —nostalgias, presentimientos, esperanzas—, se tratara de comprender un poco cómo esa cierta cosa de la que no tenemos sino una vaga idea, y que la lengua recubre con el término extraño y extranjero de "estética" está presente en nuestros comportamientos de todos los días, entonces se podría tomar como ejemplo, siguiendo a Lévi-Strauss, una de las dimensiones fundamentales de la cultura —la cultura vestimentaria— e interrogarse sobre las prácticas cotidianas mediante las cuales ésta se manifiesta.

Balzac, que amaba a las mujeres, ha dejado admirables retratos de grandes damas en traje de gala. Es más difícil sin embargo encontrarlas descritas en sus "ejercicios", por ejemplo en el momento de vestirse: programa complejo, si los hay, con todo lo que implica de reflexiones, de toques, de vacilaciones. Vestirse es una cosa seria y toda la inteligencia sintagmática se despliega en este acto: he ahí una secuencia de vida, "vivida" como una sucesión ininterrumpida de elec-



ciones que conduce poco a poco a la construcción de un objeto de valor.

Tomando sólo algunos de los parámetros que presiden esas elecciones se advierte hasta qué punto este hacer estético escapa a la "gran estética". Primero la funcionalidad del vestido: las condiciones atmosféricas, la estación, el estado del tiempo exigen la adaptación a una necesidad originada en el exterior que, erigida en valor, conduce a la idea de lo *confortable*. En seguida, las presiones sociales: la mujer se vestirá en función del medio al que pertenece, en previsión del medio —o de los medios y circunstancias— que deberá afrontar. Las exigencias de la "naturaleza" —y sobre todo de su representación social— se conjugan así con las de la "cultura". Las claudicaciones, las incongruencias son sancionadas como indicadores del mal gusto; los detalles "que sientan", medidos con la vara de la precisión y la conformidad, son del dominio de lo *conveniente*; juicios que nada tienen de específicamente estéticos y que se extienden al saber-vivir, a la buena educación, a la ética.

Luego viene la dimensión pasional. El deseo de gustar implica, desde el comienzo, la imagen que una mujer tiene de su propio cuerpo, de sus cualidades y defectos, lo que la lleva a construirse tal o cual parecer "personal". Pero gustar es también una operación de seducción, es decir, una forma particular de la manipulación, que reclama una adaptación, siempre arriesgada, de la imagen de su cuerpo vestido a la que el otro —poco importa que se trate de un individuo o del "mundo"— se hace, o a la que le gustaría que se hiciera de ella. Tal "personalización" es, pues, eminen-

temente intersubjetiva (presupone la convocatoria de dos simulacros y su comparación hecha con la ayuda de dos códigos diferentes) y mucho más cognitiva que patémica.

Cambiando un poco de libreto, consideremos a la mujer que practica el arte fútil de mira-vidrieras. Frente a la exuberancia de formas y materias, ella se ve asaltada por mensajes que debe interpretar, por sugestiones que debe sancionar, pues este arte es, en su totalidad, un arte de aplicación, y su blanco será siempre el cuerpo femenino imaginariamente vestido. Sin embargo, al revés de lo que ocurre cuando la mujer se propone vestirse —momento en que el conjunto de posibilidades ya está preseleccionado y cerrado, y en que las elecciones obedecen sobre todo a factores externos— aquí hace su aparición una nueva "cuadrícula de lectura". En efecto, cuando se trata de reconocer un "vestidito de lo más sencillo", o, por el contrario, un traje "chic", las piezas de información sometidas a juicio son de orden figurativo —líneas, colores, gestos, actitudes— pero requieren ser evaluadas y dotadas de significados de orden conceptual: simplicidad, elegancia, refinamiento. Y esto tanto más cuanto que las figuras así convocadas señalan la dimensión práctica del vestido y forman parte de las morfologías y de los programas funcionales: tales figuras se extraen de conjuntos muy diversos para ser ordenadas en inventarios figurativos "verticales" axiológicamente connotados.

¿De dónde viene, entonces, el placer que acompaña a estas operaciones cognitivas? ¿Acaso del reconocimiento, experimentado cada vez como una victoria, de



esta línea o de aquella curva que pueden constituir lo propio de la elegancia o de la gracia? Todo ocurre como si las figuras, a la vez metonímicas y esenciales, estuvieran culturalmente etiquetadas de la misma manera que las formas elementales de los grandes estilos —el clasicismo, el barroco— y como si su utilización constituyera *el gusto*.

En cuanto a su estatuto semiótico, estas cuadrículas de lectura "degustativa" —o socioestética— parecen lenguajes de connotación que hacen pensar en las proyecciones pasionales reconocidas por Panofsky en la pintura del Renacimiento, o en las connotaciones sociales descritas de excelente manera por Barthes en sus *Mitologías*.

Históricamente, lo esencial de esta cobertura conceptual del dominio del gusto parece estar constituido por adquisiciones del Siglo de las Luces en el que el "estilo" —antes de ser el hombre mismo— era considerado como una dimensión social de evaluación: gracia, elegancia, simplicidad, distinción, tales términos eran juicios clasificatorios. Es también la época en que una "idea nueva", la de *originalidad*, erigiéndose pronto —con la ayuda de la noción de progreso que le es contemporánea— en un medio axiológico informador del estilo de vida, ofrecerá una visión del mundo, constituirá una nueva *episteme* cultural cuyas ineluctables restricciones continuamos sufriendo. Dicho esto, la originalidad, en tanto proyecto de búsqueda y valor de vida personal, se condena ella misma a su socialización. La idea —inventada por los románticos— de *generaciones* que se suceden negando cada vez lo antiguo,

es la afirmación de una "originalidad colectiva". Las Artes y las Letras progresan así al ritmo de las generaciones —de las semigeneraciones, quizá, un poco más tarde— mientras que la vida —es decir, los modos de pensar, de sentir, de amar, sin hablar del modo de vestir— las sigue o las precede, ya no se sabe. Última tentativa de la escritura novelesca deseosa de obedecer a las leyes del progreso: una literatura sensata, seguida —en el interior del mismo paradigma— de una generación del absurdo que desemboca en la neonovela de la insignificancia, terminará en un callejón sin salida. Habiendo desaparecido como por encanto la fe en el progreso, no quedan sino viajes sin astrolabio. Hoy se habla, parece, de la "eficacia" y del "escándalo" como últimos avatares del gusto y de la desesperada aspiración de rebasar la última moda.

Se entiende generalmente que los lenguajes de connotación son una especie de taxinomias proyectadas sobre organizaciones discursivas primeras y articuladas como sistemas jerarquizados. Esto parece convenir a las axiologías que reposan sobre fundamentos binarios sólidos como lo verdadero-falso epistémico o lo bueno-malo ético, aun si ese hormigón presenta ya ciertas fisuras. Por desgracia, no puede decirse lo mismo de la axiología estética, en la que el gusto no evoca al disgusto como su contrario, y lo bello es la palabra que reina solitaria sobre todos los labios a despecho, desde hace más de cien años, de los filósofos y los críticos de arte: la fealdad (*laideur*), como su *étymon* germánico *leid* (dolor) nos lo hace sospechar, no constituye un contrapeso; es "la belleza de la fealdad" y no la fealdad lo que está admitido como valor estético. La imposibilidad de reconocer un estatuto formal idéntico atribuible a los tres fundamentos de los valores *per se* de la "gran axiología" humana resulta bastante embarazosa. La esperanza que había dado lugar por un momento al "museo imaginario" capaz de confrontar y trascender las variaciones culturales ha desembocado en la sola exaltación sincrética de lo sagrado.



Robert Blanché, gran bautizador de sistemas —cuadrados y hexagonales— de valores para todos los usos, se ve ante esta dificultad al sentirse obligado a admitir tal insubordinación de la estética cuyos juicios no son equilibrados pues no reparten los valores en positivos y negativos. El universo estético evalúa, exalta sus valores a partir de un horizonte neutro; ya se trate de la *indiferencia* que les sirve como contrastante patémico, o sobre todo de la *insignificancia*, rechazo de cualquier atribución, los valores estéticos, ascendentes, se afirman como un excedente de sentido.

Desde ese momento, todo impulso hacia la estesia está amenazado de una recaída en la an-estesia, en "el uso y la erosión", como suscintamente lo dice Michael Tournier.

El uso, esta utilización funcional de los días de nuestra vida, parece, a primera vista, una excelente cosa. Nuestros comportamientos cotidianos, programados y optimizados de modo conveniente, pierden poco a poco su significado de tal suerte que innumerables programas de uso no tienen ya necesidad de ser controlados uno a uno: nuestros gestos se convierten en gesticulaciones y nuestros pensamientos en estereotipos. Los

usos sociales, automatizados, otorgan al hombre los servicios del agua, la calefacción, la luz. No es sino un lugar común hablar de la "banalización" de nuestra sociedad actual mientras que antaño sólo el horno comunal era llamado "banal"[10] ¿Qué hará el hombre así liberado de esos años de vida ahorrados con inteligencia? No descansará mientras no transforme sus ocios en "productos" negociables para desemantizar su propia libertad.

Si el uso que transforma los gestos sensatos en insignificancia conlleva, a pesar de todo, efectos liberadores, la erosión, tomándose su tiempo, ataca los fragmentos de vida que el hombre desearía consagrar a otra cosa —otra cosa a la que él llama "vida"—, y los corroe. ¿Es que embellecer la vida procurándose "salidas" no es acaso reconocer que ese lugar de donde se sale "no es la vida", y constituir, por ello, un afuera imaginario alimentado de espera y esperanza?

Por más que las "salidas" sean variadas en su contenido, su forma no resulta menos redundante: la iteratividad amenaza, entonces, con convertirse en la dimensión aspectual dominante de la vida. En efecto, la redundancia se interpreta de dos maneras: es la ausencia de información y, por ello, la reducción al silencio de la vida interior del individuo; pero es también mensaje obsesivo de los contenidos que, siendo estructurables, a veces interpretan para él una pequeña sonata.

¡Ay!, del mismo modo que la originalidad, esas salidas fuera de sí casi siempre son socializadas y sociables. Las pasiones, a fuerza de repetición, se fijan en papeles patémicos, es decir, finalmente, en simulacros pasionales representables. El espíritu se degrada para terminar en una sucesión de bromas gastadas. El amor se marchita, se muda en indiferencia o, en el mejor de los casos, en una "estética de escenario doméstico". He aquí el último avatar de nuestras sociedades consumidoras de la vida: la danza de los derviches —quienes, con sus giros, persiguen el anonadamiento como forma suprema de la conjunción con lo divino— encalla en los confines de las ceremonias "liberadoras" del sábado en la noche. La erosión, que hace tiempo provocaba el esplín o la rebelión, termina ahora en una busca obsoleta que se detiene en el umbral de la insignificancia.

10 Hemos conservado el término "banal" en la traducción para ilustrar con este galicismo la intención del autor. Primitivamente, el vocablo *banal*, en francés, aludía a aquello que había tomado estado público mediante un *ban* (bando o pregón) y también a ciertos elementos destinados a un uso público como el horno comunal en la Edad Media. Posteriormente, este vocablo tomó la acepción de "vulgar" o "trivial" que tiene en la actualidad. Así, Greimas parece querer indicar que hasta el vocablo "banal" ha sufrido un proceso de "banalisation".

## VIII. La espera de lo inesperado

El pataleo de nuestros derviches occidentales, se dice, no es más que otro síntoma del evidente crepúsculo de valores que vivimos. Sin embargo, este gasto de energía sin objeto, esta ideología de "la acción por la acción" que hace poco engendrara todos los fascismos, también puede significar otra cosa: se sabe que la rapidez del ritmo metaforiza —semióticamente hablando— la actualización del desplazamiento, que la intensidad del movimiento ejecutado sobre el terreno anuncia la transformación del sujeto de estado en sujeto de hacer, condiciones necesarias, pero no suficientes, de un programa de busca al que no le falta sino la inyección de tal o cual valor en el lugar vacío previsto para el objeto potensivamente proyectado. El umbral de la insignificancia, a poco que aparezca en el horizonte algún Vietnam propiamente tal, podría en ese momento ser fácilmente rebasado.

¿Pero dónde están esos vietnams ahora que las letras mayúsculas con que solían adornarse palabras como historia o humanidad han desaparecido como por encanto, y cuando sólo los humildes y los olvidados cultivan aún algunas flores en oxidadas latas de conserva? ¿Cómo luchar contra la generalizada falta de símbolos, dónde cultivar el "sentido de lo bello", sentido que intuitivamente concebimos como el mejor repartido entre los hombres?



Un poco de psicoterapia: "transformar el obrar en hacer"; un poco de semiótica: resemantizar la vida cambiando "los signos en gestos". He aquí que los diagnósticos se prolongan en pronósticos.

La frontera entre lo observable y lo deseable es muy difícil de mantener, sobre todo para una semiótica que quiere ser al mismo tiempo una axiología. Entre dos interrogaciones (¿cómo se introducen los valores, trascendentes por definición, en los comportamientos cotidianos del sujeto? y ¿cómo pueden ellos —o cómo podrían— quedar allí integrados?) no hay sino un paso a menudo imperceptible. ¿Es necesario, por otra parte, prohibírselo?

La descripción, escuchada hace poco, de la cerradura dogón[11] es ejemplar. He ahí una cosa del mundo, cosa entre cosas, con una utilidad evidente: cerrar la casa. Pero esa cosa es también una divinidad protectora de la vivienda y, además, una obra muy bella. Partici-

[11] La cultura de los dogones, pueblo de Africa occidental que ha llamado la atención, particularmente por sus reflexiones metafísicas, fue dada a conocer en Francia por el etnólogo Marcel Griaule. Desde entonces, ha sido objeto de debates y de estudios que han visto en ella una expresión de la cultura africana profunda. Bajo esta perspectiva, la cerradura se erige como símbolo de una cultura auténtica y es utilizada por Greimas para señalar su valor plurisotópico. (Información proporcionada por Teresa Keane).

pando de las tres dimensiones de la cultura —funcional, mítica, estética—, la cosa se convierte así en un objeto de valor sincrético. Dotado de memoria colectiva e individual, portador de una significación de múltiples facetas que elaboran redes de complejidad con otros objetos, pragmáticos y cognitivos, el objeto se inserta en la vida de todos los días agregándole espesor.

Volvamos una vez más al vestido femenino. Objeto utilitario que protege de la intemperie y otras incomodidades, el vestido no toma sentido sino cuando "viste" a la mujer. Explotando los diversos paradigmas del gusto, llena su función de parecer proyectando una imagen reconstruida de la figura femenina para insinuar el ser de su cuerpo como un *secreto* precioso. Trascendiendo la estética del gusto, el sujeto se eleva así hacia la intuición de una estética imaginaria.

Guardián del cuerpo secreto de la mujer, el vestido, a la vez obstáculo y deseo de transgresión, es creador de un espacio donde lo prohibido —como en otros dominios— puede llenar con plenitud su función de instaurador de sentido, donde lo imaginario puede ejercerse libremente hasta desarrollar la concepción occidental del amor. En efecto, la distancia que se establece de este modo es, en el plano espacial, el equivalente de la espera en la temporalidad, y esta visualidad imperfecta —o pluscuamperfecta, pero jamás perfecta— no es sino la forma distanciada del tacto: tan cierto es que el tacto, la más profunda de las sensaciones a partir de las cuales se desarrollan las pasiones del "cuerpo" y del "alma", apunta, en último término, a la conjunción del sujeto y del objeto, única vía que conduce a la *estesis*.



No se trata aquí de nuestra predilección por las cerraduras ni del culto de la mujer-objeto, sino de una interrogación apoyada en ejemplos ingenuos —incluso, dirán algunos, arcaicos— sobre la posibilidad de resemantización de los objetos gastados que nos rodean y de las relaciones intersubjetivas agotadas o próximas a ese punto: en el primer caso se ve una carga estética introduciéndose en la funcionalidad de lo cotidiano; en el segundo, un anhelo de conducir lo cotidiano hacia un afuera.

Habría modos de darle espesor a la vida, de entrecortarla mediante desvíos de lo funcional, o acontecimientos "estéticos". La cuestión que viene a continuación es saber si, a partir de ahí, se pueden concebir series articuladas de comportamientos y actitudes, y sintagmatizar tales cadenas de eventos. Dicho de otro modo: ¿es posible una sintaxis de la vida "aceptable"? Entre las prácticas del gusto socializado que conllevan la erosión de las categorías estéticas y el gran acontecimiento que acaso llegará, ¿existirá un camino personal por trazar, un camino para la esperanza?

Quien dice esperanza dice espera. Al tiempo que se concibe la vida fresca e ingenua como una sucesión de esperas[12] y distensiones, o —según Souriau— de exal-

[12] El término "espera" (*attente*), aquí y en los pasajes que siguen, debe leerse poniendo de relieve el matiz de *tensión espiritual* que está implícito en su significado.

taciones y apaciguamientos, la erosión, fatalidad de nuestra época, nos la entrega aplastada, denotativa. Son sin embargo sus virtualidades tensivas —del discurso y de la historia del sujeto— las que quizá no resulten imposibles de explotar. Piénsese, por ejemplo, en el lenguaje poético donde, a la prosodia de las gastadas lenguas naturales, se sobrepone un segundo ritmo hecho de esperas de tiempos fuertes, seguidas de otras esperas y terminándose en esperas de esperas —o en las reiteraciones estróficas, esas formas complejas de esperas que se responden en eco las unas a las otras: si el lenguaje poético aún no da acceso a lo sagrado es, ciertamente, un lenguaje no-profano. Pasando de lo figurado a lo propio, nuestras nostalgias, observadas más de cerca, no son sino recuerdos de abortadas esperas. Remontándose a la fuente, o bien dejándose llevar hacia la desembocadura, lo esencial de nuestro imaginario ahí se resume.

Una vida modelada por ese doble ritmo se expone, sin embargo, a los peligros de la ritualización; la busca de una *estetización* de la vida amenaza con desembocar en el molde de la vida del esteta. Para evitar que la reiteración de esperas degenere en monotonía, es concebible un arriesgado desplazamiento de la acentuación: una síncopa tensiva que realice anticipadamente el tiempo fuerte, y una obsequiosa anticipación respecto a la espera del otro; o aun un *sostenuto* que prolongue la espera, acompañado de inquietud pero vigorizando el tiempo fuerte todavía deseado. La turbulencia así creada revaloriza el agotado ritmo.

La balada rumana, poesía popular de fuerte dosis



mítica —me explicaron—, se afana de manera ostensible por quebrar la acentuación natural de la lengua distribuyendo los tiempos fuertes del ritmo poético en lugares incongruentes, molestos. El entusiasmo de la señora Germaine Dieterlen al exclamar que la poesía mítica de los dogones procede exactamente de la misma manera, no hizo sino consolidar mis ensayos de interpretación. Como la aullante procesión de máscaras que quiebra la noche con voces contrahechas, inhumanas, la manifestación de los espíritus encarnados, el ritmo entrecortado, dislocante de la poesía mítica asegura el mensaje que viene de un otra-parte, y afirma la presencia persuasiva de lo sagrado.

Lo sagrado viene hasta ahí para subyugar lo cotidiano narrativizado o narrativizable, para quebrar el ritmo "natural" de dos maneras: trascendiéndolo o subtendiéndolo, acreditando el frenesí del mundo o insinuando el anonadamiento del sujeto. Una sucesión de estallidos de voces estridentes, desgarrantes, anuncia el inminente cataclismo universal; una monotonalidad de canto gregoriano señala la evanescencia de la vida y la promesa de *pancalia*.[13] Tanto en un caso como en otro queda prefigurada la fusión del sujeto con el extra-sujeto.

Poco importa que el discurso aquí propuesto se sirva de metáforas de orden poético o musical; de un modo

[13] *Pancalia*. Neologismo formado por los componentes griegos *pân* (todo) y *kállos* (belleza). De este término deriva *pancalismo*, nombre de la doctrina de J. Mark Baldwin que postula que la contemplación estética pone en contacto con la realidad total (y por lo tanto con la verdad suprema) en tanto resuelve la contradicción entre teoría y experiencia. [N. del T.]

u otro, se trata de nuestra pobre vida cotidiana y de diversos medios de introducirle fracturas. Si la poesía puede definirse siempre como "la proyección de lo paradigmático sobre el sintagmático", es decir, como la sobreposición de dos ritmos, su forma moderna, ante el temor de que las simetrías así instauradas produzcan una vez más, como efecto de sentido, la iteratividad de esperas esperadas, propone una nueva regla de juego "estético": la disimetría, que se supone creadora de nuevos choques y de otras quiebras. Formulada en términos un tanto diferentes, y extendida al conjunto de las artes, esa regla ya está presente en Baudelaire:

*Ce qui n'est pas légèrement difforme a l'air insensible; —d'où il suit que l'irrégularité, c'est-à-dire l'inattendu, la surprise, l'étonnement sont une partie essentielle et la caractéristique de la beauté.*[14]

[Aquello que no es ligeramente deforme parece insensible; de donde se sigue que la irregularidad, es decir, lo inesperado, la sorpresa, el asombro son una parte esencial y la característica de la belleza.]

A diferencia de la idea de originalidad, que tiene ya un buen siglo, la concepción de Baudelaire es metasemiótica: es a partir de la dimensión estética del gusto ya integrado que ella propone un nuevo desarreglo; es

[14] Charles Baudelaire, *Fusées*, en *Oeuvres Complètes I*, París, Gallimard Pléiade, p. 656. [En español, puede consultarse *Diarios íntimos. Cohetes*, en la traducción de Nydia Lamarque para la edición *Obras* de Aguilar, o en la de Rafael Alberti para la edición *Diarios íntimos. Cohetes. Mi corazón al desnudo*, hecha en Buenos Aires por Bajel en 1943.]



más allá de las esperadas esperas que ella reclama la investidura de lo inesperado. Ella conduce sin embargo, como en el teorema de Gödel, a la sobreposición hasta el infinito de las metasemióticas o, en la pirámide de los saberes, al famoso "yo sé que tú sabes que yo sé, etc.": la espera de lo inesperado se transforma en cada nivel en espera esperada de lo inesperado. El peligro es previsible —se sabe, por otra parte, que la aplicación de este principio a la vida cotidiana no ha dejado de producir el dandismo— pero quizás el asunto vale la pena: el efecto de lo real se apodera de inmediato del nivel dominado y da a lo inesperado la garantía de una auténtica extralimitación.

El fracaso que amenaza tal proyecto de vida, inspirado por las artes y las letras, probablemente se debe al propio exceso de estetización, al hecho de que la memoria cultural se encuentra demasiado colmada; pero una deliberada parcelación de la totalidad en simplificados fragmentos —que es una apuesta y es el riesgo al que se expone, por cierto, toda ambición estética— le daría al proyecto alguna oportunidad. Se puede soñar: si, en lugar de esa ambición totalizante que busca transfigurar la vida entera y pone en juego el conjunto de los recorridos del sujeto, se procediera al desmenuzamiento de los programas, a la valoración del detalle "vivido", si una mirada metonímica y sostenida se dedicara a abordar con seriedad las cosas simples. . . Una vida así desmenuzada —piénsese en ese jardinero japonés que cada mañana modifica un poco la disposición de las piedras y la arena de su jardín— podría producir, con "casi nada", lo inesperado casi imperceptible como el anuncio de una nueva jornada.

Así, mediante una reducción del tiempo —no reteniendo sino lo efímero—, mediante una reducción del espacio —no concediéndole importancia sino a sus fragmentos—, nos aproximaríamos paso a paso a lo esencial permaneciendo siempre, no obstante, en el orden material. ¿Es que edificar sobre la arena no es acaso cultivar la espera de lo inesperado?



***Querer decir lo indecible, pintar lo invisible: pruebas de que la cosa, la única, está aquí, de que otra cosa es aún posible. Nostalgias y esperas alimentan lo imaginario cuyas formas, ajadas o desvanecidas, ocupan el espacio de la vida: la imperfección, propiciadora de desvíos, cumple así, en parte, su función.***

***Vanas tentativas de someter lo cotidiano, o de sustraerse: busca de lo inesperado que fuga. Y, sin embargo, los valores llamados estéticos son los únicos que, rechazando toda negatividad, nos lanzan hacia lo alto. La imperfección semeja un trampolín que nos proyecta desde la insignificancia hacia el sentido.***

***¿Qué es lo que resta? La inocencia: sueño de un retorno a las fuentes, al momento en que el hombre y el mundo no hacían sino uno en la* pancalia *original. O la vigilante espera de una estesis única, de un deslumbramiento ante el cual no estaríamos obligados a bajar los párpados.* Mehr Licht![15]**

[15] "Más luz" (en alemán en el original). Alude a la frase que, según es fama, pronunciara Goethe antes de morir.

# ÍNDICE

Este libro se terminó de imprimir y encuadernar en el mes de septiembre de 1997 en Impresora y Encuadernadora Progreso, S. A. de C. V. (IEPSA), Calz. de San Lorenzo, 244; 09830 México, D. F. Se tiraron 1 000 ejemplares.

Edición al cuidado de
*Vic Editor.*